

Jahrbuch
der
Musikbibliothek Peters
für
1940

Herausgegeben

von

Eugen Schmitz

Siebenundvierzigster Jahrgang

LEIPZIG

Verlag von C. F. Peters

1941

Dieser Nachdruck erfolgt mit Genehmigung des Verlages
C. F. PETERS Frankfurt – London – New York

KRAUS REPRINT LTD.

VADUZ

1965

Printed in Germany

Lessing-Druckerei Wiesbaden

INHALT

Jahresbericht	5
Arnold Schering †	8
<hr/>	
Friedrich Blume: Das Kantatenwerk Dietrich Buxtehudes	10
Josef Müller-Blattau: Zur Geschichte und Stilistik des vierhändigen Klaviersatzes	40
Georg Schünemann: Wolfgang Amadeus Mozart von seiner Schwe- ster gezeichnet	59
Georg Schünemann: Mozart in deutscher Übertragung	62
Eugen Schmitz: Die Musikbibliothek Peters als Fundort	70
Eugen Schmitz: Totenschau für das Jahr 1940	77

Nachdruck sämtlicher Artikel ist verboten.

Bibliotheksordnung

Die Musikbibliothek Peters ist von Dienstag bis Sonnabend täglich von 10–16 Uhr geöffnet. Im August ist die Bibliothek geschlossen. Änderungen dieser Öffnungszeiten bleiben vorbehalten und werden durch Anschlag im Lesezimmer bekanntgegeben.

Die Bibliotheksräume sowie die Autographen- und die Bildersammlung können während der Dienststunden besichtigt werden.

Die Bücher und Musikalien werden den Besuchern unentgeltlich gegen Verlangzetteln sogleich ausgehändigt. Sie dürfen nur im Lesezimmer eingesehen werden und sind nach Benutzung zurückzugeben.

Jahresbericht

Auch im Jahre 1940 konnte die Musikbibliothek Peters trotz des Krieges ihren Betrieb uneingeschränkt durchführen. Sie war an 222 Tagen geöffnet. Eine Verkürzung der Besuchszeit wurde selbst in den Wochen der strengsten Winterkälte nicht notwendig. Die Zahl der Besucher freilich konnte unter den gegebenen Verhältnissen gewisse selbstverständliche Grenzen nicht überschreiten. Der Besuch von auswärts wandelte sich zufolge der Reiseschwierigkeiten größtenteils in einen recht regen schriftlichen Verkehr um. Aus der näheren Umgebung Leipzigs ergänzten aber doch ziemlich regelmäßig Gäste den einheimischen Besucherstamm. Wiederholt fanden gemeinsame Besichtigungen der Bibliothek statt durch Teilnehmer an kulturellen Lehrgängen, Klassen höherer Lehranstalten, oder künstlerische Vereinigungen. Alles in allem wurde die Bibliothek von 1623 Personen benützt, wobei 11453 Bände Verwendung fanden.

Mit wertvollen Leihgaben beteiligte sich die Bibliothek an einer Ausstellung „Gutenberg und der Notendruck“, die am 24. Juni im Gohliser Schloßchen, Leipzigs „Haus der Kultur“, anlässlich der 500-Jahr-Feier der Erfindung der Buchdruckerkunst eröffnet wurde. Zur Verfügung gestellt wurden folgende Ausstellungsgegenstände: 1. Neumenhandschriften, 2 Blatt; 2. Altbyzantinische Notenschrift auf Bombyzin, 2 Blatt; 3. Petrucci, Motetti della Corona (1514); 4. Barberijs, Lautentabulatur (1546); 5. Galilei, Dialogo della musica antica e della moderna (1581); 6. Canzonette (1591); 7. Partitur von Peris und Caccinis Oper „Eurydike“ (1600); 8. Bernhard Schmid, Orgeltabulatur (1607); 9. Johann Hermann Schein, Cantional (1629); 10. Harsdörffer-Staden, „Seelewig“ (1644); 11. Heinrich Schütz, Psalmen (1664); 12. Johann Sebastian Bach, „Partiten“ (1727ff.); 13. Sperontes, „Singende Muse an der Pleiße“ (1742); 14. „Musikalischer Zeitvertreib“ (1750); 15. Hiller „Lisuart und Dariolette“, Klavierauszug (1769); 16. Antiphonar in Großfolio-Ausgabe des Verlags Pustet; 17. Richard Wagner, Autographierte „Tannhäuser“-Partitur. Der Bibliothekar nahm als Gast des Oberbürgermeisters der Reichsmessestadt Leipzig an den Veranstaltungen der Gutenberg-Woche teil.

Zu einer Jubiläumsausstellung des Leipziger Stadt- und Gewandhaus-Orchesters, die Anfang Oktober im Wandelgang des Neuen Theaters veranstaltet wurde, steuerte die Bibliothek ein altes Porträt des ehemaligen Konzertmeisters Bartolomeo Campagnoli bei.

Als Neuerwerbungen konnten der Bibliothek insgesamt 253 Werke zugeführt werden. Wie immer wurden dabei nach Möglichkeit alle wichtigen Neuerscheinungen der Musikwissenschaft auf theoretischem und praktischem Gebiet erfaßt.

Auch manches noch fehlende ältere Werk konnte beschafft werden. Als Zuwachs solcher Art seien die folgenden Bücher und Musikalien hervorgehoben: Boccherini, Luigi: Streichquintette op. 12, 13, 20, 23, 37, 48 und 49 (Stimmen); Eichler, Ernst: 6 Duos für Violine und Alto (Bratsche), bei Eitner nicht genannt; Filtz, Anton: Streichquartett Es dur (handschriftliche Stimmen); Fodor, Joseph: Six Quatuors concertans, 4^e livre (Stimmen); Galeotti, Salvatore und Lidardi, C. G.: Sonaten für 2 Violinen und Baß, London 1768 (Stimmen); Haydn, Michael: Nouveau Quintetto concertant C dur, fälschlich unter dem Namen Joseph Haydn veröffentlicht (Stimmen); Kammell, Antonio: Violinsonaten op. 3b, London; Mattheson, Johann: „De eruditione musica“, 2. Auflage, Hamburg 1752; Mozart, W. A.: Streichquintette in der Ausgabe von Artaria (Stimmen) und zwar Nr. 1 (K. V. 515), Nr. 4 (K. V. 593), Nr. 7 (K. V. 375), Nr. 8 (K. V. 407), Nr. 9 (K. V. 581), Nr. 10 (K. V. Anhang 177); Schröter, Johann Samuel: Concerto per il Cembalo concertato, op. III, Nr. 3 (handschriftliche Stimmen); Steibelt, Daniel: 6 Sonaten für Klavier mit Violine oder Flöte, op. 11; Werckmeister, Andreas: „Musikalische Temperatur“, Frankfurt und Leipzig 1691; Zelter, Carl Friedrich: Lied „Kennst du das Land“, Verlag Böhme, Hamburg.

Als besonders erfreulich sei noch der Erwerb eines Sammelbandes der Musikbeilagen erwähnt, die in den Jahren 1838–41 zu Robert Schumanns Neuer Zeitschrift für Musik erschienen sind. Es kamen im ganzen 16 Hefte solcher Beilagen heraus. 12 davon sind in unserm Sammelband vereint. Das Format der Beilagen – oder nach damaligem Sprachgebrauch „Zulagen“ – ist größer als das der Zeitschrift. So konnten sie dieser nicht beigegeben werden und haben sich daher auch in den Bibliotheken nicht sehr zahlreich erhalten. Auf ihre Bedeutung einzugehen, ist im Rahmen dieses Jahresberichtes nicht der Platz, doch sei betont, daß sie Erstdrucke von Werken J. S. Bachs (Fugen, Choralvorspiele), Franz Schuberts (Gesang der Engel aus „Faust“, 2. Satz der Klaviersonate „Reliquie“), Beethovens (Gesang der Mönche aus „Tell“) enthalten. Auch eigene Werke brachte Robert Schumann in diesem Rahmen erstmalig heraus. Sie sind aufgezählt in M. Kreisigs Ausgabe der Gesammelten Schriften Schumanns, Bd. II, S. 471. Darunter befindet sich das spukhafte Intermezzo aus dem „Faschingsschwank“ op. 26, das hier bezeichnender Weise noch als Fragment aus den „Nachtstücken“ op. 23 aufgeführt wird.

Möglichst vielseitige Stilproben wurden auch wieder dem neueren und dem zeitgenössischen Schaffen entnommen. Die Sammlung der Opern Puccinis fand durch den Klavierauszug des Triptychons „Der Mantel“ – „Schwester Angelika“ – „Gianni Schicchi“ Ergänzung. Die Klavierauszüge der Opern von Richard Strauß wurden vollzählig durch den noch fehlenden der Neubearbeitung von „Ariadne“. Aus der Rubrik zeitgenössischer Werke seien folgende Erwerbungen hervorgehoben: Hugo Distler, „Mörke“-Chorliederbuch, Partitur; Werner Egk, „Peer Gynt“, Klavierauszug; Joseph Haas, „Das Lied von der Mutter“, Klavierauszug; Carl Orff, Neubearbeitung von Monteverdis „Orfeo“, Klavierauszug; Jean Sibelius, Dritte Sinfonie C dur, Partitur; Kurt Thomas, Eichendorff-Kantate und Kleine geistliche Chormusik, Partituren.

Einen Ausbau erfuhr auch das Katalogwesen der Bibliothek. Der bisher allein im Gebrauch gewesene Band-Katalog ist im wesentlichen ein alphabetischer Namen-Katalog. Sachliche Gliederung zeigt er nur in elementarsten Umrissen. Ihm wurde nun ein neuangefertigter reiner Real- oder Sach-Katalog in Zettelform an die Seite gestellt. „Niemand wird leugnen, daß ein Real-Katalog das Fundament einer jeden Bibliotheksanstalt sei“, schrieb Goethe 1827 in einem Brief an Voigt. So hat auch unser neuer Katalog, der die Bücher nicht nach Autorennamen, sondern nach ihrem sachlichen Inhalt ordnet, den Benützern der Bibliothek bereits gute Dienste geleistet. Als Sonderabteilung dieses Sach-Kataloges wurde noch ein sogenannter „geographischer Katalog“ angelegt, der alphabetisch nach Erdteilen, Ländern, Landschaften und Ortschaften gegliedert ist und es ermöglicht, die mit einem bestimmten geographischen Begriff verbundenen Musikbücher nachzuweisen.

Als Vorbereitung zum Mozartjahr 1941, das die 150. Wiederkehr des Todestages des Meisters bringt, wurde um die Jahreswende im Lesezimmer ein Verzeichnis „Mozartiana der Musikbibliothek Peters“ ausgelegt. Es gibt einen Überblick über vorhandene Autographe, Erstdrucke, alte Zweitdrucke, alte Abschriften und Photokopien von Autographen.

Das Jahrbuch selbst zeigt wieder die Form, die ihm der Kriegsjahrgang 1939 gegeben hat. Über sie ist dort das Nötige gesagt worden.

Leipzig, Juni 1941

C. F. PETERS

DR. EUGEN SCHMITZ

Bibliothekar

ARNOLD SCHERING †

Am 7. März 1941 ist Arnold Schering in Berlin gestorben. Ein Herzschlag bereitete jäh und unerwartet dem Leben des 64 Jährigen das allzu frühe Ende. Wer und was Arnold Schering war, braucht unsern Lesern nicht erzählt zu werden. Im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1936 hat Max Schneider zum 60. Geburtstag Scherings das Leben und Schaffen des Forschers knapp und scharf umrissen. Dieser Umriss kann heute noch Geltung beanspruchen. Denn die inzwischen erschienenen Werke Scherings haben, so bedeutsam jedes für sich ist – voran der monumentale, die Bachzeit behandelnde dritte Band seiner Musikgeschichte Leipzigs –, an den Grundzügen seiner Lebensarbeit nichts mehr geändert. Eine umfassendere geschichtliche Wertung von Scherings Forschertum wird aber wohl erst in einigem Zeitabstand möglich sein. Dann nämlich, wenn sich für das, was an seinen Lehren und Ergebnissen umstritten ist, ein von Gegenwartshemmungen freier geschichtlicher Blickpunkt ergeben hat. Uns bleibt in diesem Augenblick nur übrig, noch einmal mit größter Verehrung und Dankbarkeit seiner engen Verbundenheit mit unserem Jahrbuche zu gedenken. Scherings Beiträge für das Jahrbuch der Musikbibliothek Peters ließen sich aus seinem Schaffen, ja aus dem musikalischen Schrifttum überhaupt nicht wegdenken, ohne daß eine empfindliche Lücke entstünde. So ziemlich jedes Gebiet seiner so ungemein vielseitigen Lebensarbeit hat in einem oder mehreren dieser Jahrbuchaufsätze entweder die erste Grundlegung zu späterem Ausbau oder die ergänzende Bereicherung bereits getätigter Forschung gefunden.

Das gilt schon von seinem ersten Beitrag, der im Jahrbuch für 1903 erschien. Mit einer Studie zur Geschichte des italienischen Oratoriums im 17. Jahrhundert bot der eben erst zum Doktor promovierte junge Forscher damals eine Vorarbeit zu seiner späteren Habilitationsschrift, die sich dann weiterhin zu dem inzwischen schon klassisch gewordenen Handbuch der Geschichte des Oratoriums formte. Eine lange Pause trennte diesen ersten Jahrbuchbeitrag vom nächsten. Erst 1917 folgt der Aufsatz „Aus den Jugendjahren der musikalischen Neuromantik“. Dann aber dauert es nur vier Jahre bis zu abermaliger Mitarbeit, die mit der Studie „Über Musikhören und Musikempfinden im Mittelalter“ den ersten jener richtungsweisenden Beiträge zeitigte, die – um Worte Max Schneiders zu gebrauchen – „nicht nur dem Verstehen, sondern noch darüber hinaus dem Erkennen des Kunstwerkes“ dienten. Sie fanden zwei weitere Jahre später, 1925, Fortsetzung durch geschichtliche Untersuchungen zur „ars inveniendi“ in der Musik. Und nun reihte sich jene lückenlose Folge von Aufsätzen an, die jedem neuen Jahrbuch neue Bereicherung brachte.

Die meisten dieser Aufsätze führen das angeschlagene Thema vom „Erkennen des Kunstwerkes“ in einer großen, an überraschenden Wen-

dungen reichen Variationenreihe weiter: so etwa die Studien über „Historische und nationale Klangstile“, „Musikalische Analyse und Wertidee“, „Vom musikalischen Vortrage“, „Musikalische Symbolkunde“, schließlich „Die Erkenntnis des Tonwerks“ – um nur sie zu nennen. Auch Studien, die sich auf das Schaffen einzelner Meister bezogen, so solche über Haydn oder Phil. Emanuel Bach gewannen aus Beziehungen zu jenem Ideenkreis ihren letzten Sinn. Dazwischen stehen aber auch immer wieder einmal rein geschichtliche Betrachtungen etwa über Brahms und Liszt oder kulturgeschichtliche Themen, wie das Verhältnis von Künstler, Kenner und Liebhaber im Zeitalter Haydns und Goethes oder der Werdegang der musikalischen Kritik in Deutschland, um wiederum nur Beispiele zu nennen.

Der Beitrag für das Jahrbuch 1940 sollte ursprünglich im Zeichen des Mozartjubiläums von 1941 stehen. „Ich möchte fast wagen“, so schrieb Schering am 23. Mai 1940 an den Unterzeichneten, „einmal das Thema ‚Mozart und der Begriff des Idealschönen‘ zu behandeln und zu untersuchen, ob und wie weit sich ihm mit der klassischen Ästhetik beikommen läßt.“ Der schöne Plan mußte aber fallen gelassen werden, als Schering genötigt war, sich einer monatelangen Kur in der Münchener Universitätsklinik zu unterziehen. Am 23. Oktober schrieb er von dort: „Seit 10 Wochen liege ich hier in der Universitätsklinik zur Auskurerung meines Asthmas, das diesmal in ungewöhnlicher Weise auftrat. Gottlob, daß die Korrekturen der Leipziger Musikgeschichte laufen und mich über lange, lange Stunden hinwegbringen! Vor Mitte November werde ich nicht zurückreisen können. – Da ist es nun auch mit dem Mozart-Aufsatz nichts: ich konnte das erforderliche Material nicht einsehen, und wenn ich nach Hause komme, ist es zu spät. Darf ich Ihnen dafür ein anderes Thema anbieten, über das ich länger nachgedacht und schon manches niedergeschrieben habe: eine Untersuchung der Funktionen, die sich beim künstlerischen Hören von Musik einstellen, also eine Art von Überblick über ‚Technik und Kunst des künstlerischen Musikhörens‘. Es ergab sich dabei viel Neues und Interessantes, was einmal ausgesprochen werden darf.“

Allein auch zur Fertigstellung dieser vielversprechenden Arbeit ist es nicht mehr gekommen, ebenso wie auch ein für den Herbst 1940 angekündigter persönlicher Besuch der Musikbibliothek Peters zu Studienzwecken unterbleiben mußte. Wir haben Arnold Schering, ohne es zu ahnen, am 9. Mai 1940 zum letztenmal als Gast in unserem Lesezimmer begrüßt, das ihm als Studienraum seit den ersten Anfängen seiner Laufbahn lieb und vertraut war und zu dem er bis zuletzt auch von auswärts immer wieder gern den Weg fand. So eint sich uns mit der Verehrung für den Forscher auch die Erinnerung an den lebenswerten Menschen Arnold Schering und wird ein übriges tun, das dankbare Gedenken an ihn dauernd lebendig zu erhalten.

EUGEN SCHMITZ

Das Kantatenwerk Dietrich Buxtehudes

Von

Friedrich Blume

Im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1902 hat Max Seiffert eine Studie über „Buxtehude – Händel – Bach“ veröffentlicht. Sie behandelt die Stellung der beiden jüngeren Meister zu Buxtehude und berücksichtigt besonders das damals noch wenig geklärte Problem der Lübecker „Abendmusiken“. Den äußeren Anlaß zu Seifferts Arbeit hat das gerade bevorstehende Erscheinen zweier Bände der „Denkmäler Deutscher Tonkunst“ (im folgenden: DDT) gebildet: Carl Stiehl schickte sich soeben an, in Band 11 die Triosonaten Buxtehudes vorzulegen, und Max Seiffert selbst hatte für Band 14 eine Auswahl von Kantaten vorbereitet. Beide Bände sind 1903 erschienen.

Die Gruppe der drei Veröffentlichungen bedeutete einen kräftigen Vorstoß in einen weißen Fleck auf der musikhistorischen Landkarte. Das Werk Buxtehudes war bis um 1900 noch immer ziemlich wenig beachtet worden, obwohl doch schon fast 30 Jahre früher Philipp Spitta im 1. Bande seiner Bach-Biographie (1873) mit aller Eindeutigkeit auf den musikalischen Magus des Nordens hingewiesen und wenig später (1876–78) mit der Gesamtausgabe von Buxtehudes Orgelwerken seinen Hinweis in einer bis heute grundlegenden Weise unterbaut hatte. Daß die Ausgabe der Orgelwerke nichts weniger als vollständig oder korrekt war – sie ist durch M. Seiffert verbessert und um einen dritten Band vermehrt worden; zur Lückenlosigkeit dürfte sie wohl erst in späterer Zeit fortschreiten – beweist nur, wie begrenzt im Grunde noch Spittas Quellenkenntnis gewesen ist, ändert aber nichts an der Bedeutung dieser Veröffentlichung. Für die Geschichte der Buxtehude-Forschung jedenfalls hat Spitta mit seinem „Bach“ und seiner Ausgabe der Orgelwerke Buxtehudes das Fundament gelegt. Hieran hat Carl Stiehl angeknüpft, der – wohl angeregt durch Jimmerthals biographische Skizze von 1877 – sich erstmals 1885 in seiner Studie über die „Lübecker Instrumentalmusik“ mit Buxtehude beschäftigt hat. Der verdiente Lübecker Forscher hat später in seinem „Lübeckischen Tonkünstler-Lexikon“ (1887), in seiner Schrift über „Die Marien-Organisten und die Abendmusiken zu Lübeck“ (1888) und in seiner „Musikgeschichte der Stadt Lübeck“ (1891) weitere Beiträge zur Buxtehude-Forschung geliefert.

Die eigentlich fördernde Tat Stiehls aber ist die Entdeckung des reichen Schatzes an Kantaten Buxtehudes in den Dübenschens Handschriften zu Uppsala gewesen, die er in der Form einer Bibliographie in den Monatsheften für Musikgeschichte (im folgenden: MfM) XXI, 1889, S. 2ff., bekanntge-

geben hat. Noch Spitta (Bach, I, S. 290ff. und S. 793f.) hatte von Buxtehudes Kantaten nicht mehr gekannt als jene 20 Kompositionen der Lübecker Stadtbibliothek, von denen er einige eingehend beschrieben hat. Durch Stiehls (von dem Uppsalaer Bibliothekar Lagerberg.vorbereitete) Entdeckung aber sah man sich nun plötzlich vor einen Schatz von etwa 120 solcher Kantaten gestellt, und damit hatte die Buxtehude-Forschung ein ganz verändertes Gesicht erhalten.

Bis zu Stiehls Entdeckung hatten bei der Bewertung von Buxtehudes geschichtlicher Erscheinung die Orgelwerke den Vorrang innegehalten. Sie waren durch Spittas Veröffentlichung zugänglich, und Spitta selbst hatte über ihren künstlerischen Eigenwert keinen Zweifel gelassen (Bach, I, S. 260ff.). Von den Kantaten kannte man praktisch nichts, und über sie war auch Spittas Urteil spürbar um einige Grade kühler ausgefallen als über die Orgelwerke, von denen er sagen konnte: „Im ganzen brauchen sie selbst den höchsten, d. h. den von Bachs Meisterwerken hergenommenen Maßstab nicht zu fürchten“, während er für die Kantaten über die lakonische Bemerkung: „nicht nur an sich interessant, sondern auch vortreffliche Vertreter ihrer Gattung“ nicht hinausgegangen war. Was ihnen mehr als den Orgelwerken im Wege stand, war einmal das für das Empfinden jener Jahrzehnte allzu „barocke“ Gepräge ihrer Texte, zum anderen aber, und in ganz besonders empfindlicher Weise, die „Vorläufer“-Stellung, die Spitta Buxtehude wie allen seinen Zeitgenossen gegenüber Bach zugewiesen hatte. Daß der Maßstab für sie von Bach hergenommen wurde, hat Spitta mit den soeben zitierten Worten selbst ausgesprochen, und dieser geschichtliche Aspekt wird in jeder Zeile von Spittas „Bach“ fühlbar. Noch stand man ja zu seiner Zeit unter dem überwältigenden Eindruck, den die Wiedererstehung dieses Übergroßen verbreitete – wie sollten da die „Vorläufer“ mehr als historisches Interesse erregen? Selbst Schützens Werk, 1885–94 von Spitta fast vollständig vorgelegt, blieb doch vorerst Studienmaterial für musikwissenschaftliche Bibliotheken, und Buxtehudes Vokalwerke lagen ja nicht einmal in einer Neuausgabe vor. Schließlich aber fehlte es wohl überhaupt außerhalb engster Fachkreise noch an Verständnis und Zuneigung für jenen Vokalstil, den Spitta das „romantische Jugendalter“ der Kantate im Vergleich zu ihrer „Reife“ im „Mannesalter“ Bachs und Händels genannt hat. Konnte doch Robert Eitner zu seinem Abdruck von Buxtehudes „*Dixit Dominus*“ (MfM XVIII, 1886, Beilage 3) die bezeichnende Bemerkung setzen: „Ich teile nur die zwei letzten Sätze der Cantate mit, die allein musikalischen Wert haben.“

Bei einem solchen Stand der Dinge muß es denn als ein hochbedeutsamer Vorstoß betrachtet werden, den Seiffert und Stiehl 1902–03 mit den eingangs genannten Veröffentlichungen unternahmen. Mit ihnen war der Boden bereitet, auf dem André Pirro den Versuch wagen konnte, die Persönlichkeit und das Werk Buxtehudes monographisch zu würdigen. Sein 1913 erschienenes Buch hat mit bewundernswertem Fleiß und vorbildlicher Sorgfalt alles ihm zugängliche biographische Material gesammelt. Den Werkbestand hat Pirro über Spitta-Stiehl-Seiffert hinaus nicht vergrößern können; die Bibliotheken Lübeck und Uppsala – andere besitzen nur Doubletten – sind ja bis heute die einzigen Fund-

orte von Kantaten Buxtehudes geblieben. Erst Bruno Grusnick hat (Deutsche Musikkultur I, 1937, S. 321ff.) zwei noch unbekannte Kantaten, „*Laudate Dominum*“ und „*Erbarm dich mein, o Herre Gott*“, gleichfalls aus Uppsalaer Bestand, nachgewiesen und herausgegeben (vgl. Verzeichnis). Die von Mahrenholz ermittelte und in der Gesamtausgabe der Werke Buxtehudes (im folgenden: GA) IV, S. 76, angekündigte Aria „*Jesu, meiner Freuden Meister*“ ist noch nicht veröffentlicht. Bei aller feinsinnigen Einfühlung in die Welt Buxtehudes und aller liebevollen Versenkung in die Kantaten jedoch ist Pirro mit seiner Werkuntersuchung über eine beschreibende Aufreihung dessen, was ihm das Außerordentliche schien, nicht hinausgekommen. Das Porträt Buxtehudes, das sich aus Pirros Buch ergibt, ist das eines geniehaften Esoterikers, der, wenn auch in der Formensprache seiner Zeit, jeweils nur darauf aus gewesen ist, durch Ungewöhnlichkeit, ja durch „Esprit“ und Überspitzung zu wirken und die verfügbaren musikalischen Kunstmittel zu Werkzeugen eines sublimen Seelenaustausches zwischen sich und dem Hörer zu machen. Ein Bild, das gewiß nicht völlig falsch, aber doch sehr einseitig gesehen ist, und das im Leeren steht, weil ihm als Hintergrund die Bindung des Künstlers an das Gesetz seiner Zeit fehlt. Daß Pirros Buch für die Jahre um 1910 eine hochbedeutende Leistung war, bedarf heute keiner Versicherung mehr. Aus der Perspektive der Gegenwart an ihm Kritik zu üben, ist kein Kunststück: was Pirro versäumt hat, ist der Versuch, das Kantatenwerk Buxtehudes auf das Typische und Allgemeingültige seines Zeitalters zurückzuführen, um vor diesem Hintergrund dann die Größe der Persönlichkeit aufstrahlen zu lassen.

Methodisch gesprochen, hat es Pirro an einer historisch-systematischen Untersuchung des Kantatenmaterials fehlen lassen und sie durch die Zufälligkeiten eines allzu persönlich gefärbten Werturteils ersetzt. Erforderlich ist eine typologische Gliederung, die zuerst einmal zu fragen hat, wie das Kantatenwerk Buxtehudes zusammengesetzt ist, wie sich die einzelnen Kantaten zu Sondergattungen gruppenweise zusammenfügen, ob Buxtehude bei der Anlage des einzelnen Werkes lediglich der freien Inspiration oder gewissen Gattungsregeln gefolgt ist. Erst dahinter kann dann die freilich weit gewichtigere Frage als Ziel auftauchen, wie sich das Unvergleichliche und Einmalige seiner Komposition aus dem Gattungstypus heraushebt.

Über den grundlegenden Mangel einer historisch-systematischen Untersuchung hinaus ist Pirro noch einer weiteren Schwierigkeit nicht Herr geworden. Sie liegt in der Frage nach der Zweckbestimmung der Kantaten. Da nur in wenigen Fällen eine Zuordnung zu bestimmten Gottesdiensten möglich ist und auch diese stets fakultativ bleibt, mußte Pirro seine Zuflucht zur Vermutung nehmen. Dabei ist denn mancherlei in eine sehr schiefe Beleuchtung geraten (z. B. „*Befehl dem Engel, daß er komm*“ in das Licht einer Michaelis-Kantate!). In vielen Fällen aber bot die große Unbekannte, die „Abendmusik“ den verlockenden Rahmen für eine Zuteilung. Je weniger man, außer dem Textbuch zur „Hochzeit des Lammes“ und dem vielfach zitierten Bericht von Kaspar Ruetz (1752; siehe u. a. bei Seiffert, Peters-Jahrbuch 1920, S. 17ff.), von diesen geheimnisvollen Veranstaltungen wußte, um so mehr wuchs die Neigung, die große

Zahl vorhandener Kantaten, die sich einem gottesdienstlichen Rahmen nur schwer einordnen lassen, als Splitter der auseinandergefallenen Zyklen zu betrachten. Zwar Arnold Schering hatte sich in seiner „Geschichte des Oratoriums“ (1911, S. 155) vorsichtig eines Urteils über den Zusammenhang zwischen den Kantaten Buxtehudes und seinen Abendmusiken enthalten. Aber Pirro glaubte, viele von ihnen als Teile aus der „Himmlichen Seelenlust“ (1685, die eine Art Weihnachts-Oratorium gewesen zu sein scheint), dem „Allererschrocklichsten und Allererfreulichsten“ – dem „Jüngsten Gericht“ (1683) – oder dem „Verlorenen Sohn“ (1688), deren Textbücher verschollen sind, identifizieren und ein Kapitel seines Buches „Cantates pour l'Abendmusik“ überschreiben zu dürfen.

Dies hat sich als ein fundamentaler Irrtum erwiesen, nachdem es Willy Maxton 1926 gelungen war, in einem schon von A. Schering vermutungsweise für Buxtehude in Anspruch genommenen Uppsalaer Manuskript eine vollständige Abendmusik aufzufinden. Zwar ist sie ohne Titel und ohne Autorangabe überliefert, aber über die Verfasserschaft kann es einen Zweifel kaum geben (Bericht von Maxton in der Zeitschr. f. Musikwiss. X, 1927–28, S. 387ff.; Neuausgabe, leider nicht ganz vollständig, durch den Entdecker 1939 als „Jüngstes Gericht“). Damit war das Urteil über die Auffassung der Kantaten als Splitter von „Abendmusiken“ gesprochen. Schon Maxton hat darauf hingewiesen, daß die Unterschiede klar erkennbar geworden sind (a. a. O., S. 395). Tatsächlich paßt keine der erhaltenen Kantaten Buxtehudes in den Typus der „Abendmusik“, vorausgesetzt, daß sie alle – woran kaum zu zweifeln ist – im gleichen Stil wie das „Jüngste Gericht“ gehalten waren.

Das „Jüngste Gericht“ benutzt nur viererlei Satztypen, nämlich:

1. instrumentale Sonaten,
2. Chorsätze über Lied-, Choral- und einzelne Spruchtexte (Nr. 40, 69), die fast durchweg in schlichten, monumentalen Formen gehalten sind: akkordisch, homorhythmisch, nur von einigen freieren Takten eingeleitet oder durchsetzt, die Instrumente nur tuttihaft behandelt, bei den Liedern mit Ritornellen und bei den Chorälen mit Zeilenzwischenpielen beschäftigt; ganz ausnahmsweise nimmt der Chorsatz Nr. 69 eine lyrisch schildernde Haltung, der Satz Nr. 70, der in der gekürzten Fassung der Neuausgabe zum Schluß-Chor geworden ist, die Form einer kurzen Choralfantasie an (die Nummern 23, 57, 58 Schlußteil, 59, 65, in der Neuausgabe aus aufführungspraktischen Gründen als „Chöre“ bezeichnet, sind natürlich in Wirklichkeit Solostücke),
3. „Arie“ für eine oder mehrere Solostimmen, meist einstrophig zu mehreren Textstrophen komponiert, die Singstimmen in der Regel nur generalbaßbegleitet, mit Instrumentalritornellen, seltener (z. B. Nr. 28, 50, 53) mit konzertierenden Instrumenten versehen,
4. echte Rezitative mit kurzen, rhythmisch sehr bewegten Notenwerten in der Gesangsstimme zu langen Haltetönen im Baß, gelegentlich an den älteren monodischen Stil anklingend (z. B. Nr. 16), häufig sich zu einer Art Arioso weitend (Nr. 27, 66); diese Rezitative sind fast ganz der „Göttlichen Stimme“ vorbehalten und werden nur in den wenigen Nummern 22, 32 und 47 für die

„Gute Seele“, in Nr. 37 ausnahmsweise, offenbar im Sinne der Verführung, ein einziges Mal für die „Böse Seele“ angewendet.

Damit ist der Bestand an Satztypen im „Jüngsten Gericht“ erschöpft. Diese Typen kommen sämtlich auch in den Kantaten vor. Die Ähnlichkeit vieler Instrumentalsonaten aus dem Kantatenwerk Buxtehudes mit denen des „Jüngsten Gerichtes“ bedarf keiner Beweisführung. Chorsätze der geschilderten Art sind in den wirklich chorisch zu besetzenden Kantaten (von 4 Stimmen aufwärts) zu gleichartigen Texten, vor allem zu Chorälen, vereinzelt zu Sprüchen wiederzufinden (z. B. „*Alles, was ihr tut*“, „*Ihr lieben Christen, freut euch nun*“). „Arie“ der Art, wie sie das „Jüngste Gericht“ füllen, bilden auch in den Kantaten einen zahlenmäßig beträchtlichen Anteil. Ihre liedartige Grundform, die sich gern ins Koloraturhafte, seltener ins Malerische (Nr. 64) steigert, gehört zu den Elementen der Buxtehudeschen Kompositionspraxis überhaupt. Nicht ganz häufig und niemals in der schematisch-regelmäßigen Anwendung wie im „Jüngsten Gericht“ begegnet man in den Kantaten dem echten Rezitativ. Doch bildet es auch hier nicht gerade eine Seltenheit (z. B. „*Neige deine Ohren*“ in der Kantate „*Herr, auf dich traue ich*“; „*Paterna enim*“ in „*O clemens, o mitis*“ usw.). Rezitative von der unverhüllten Einfachheit des „Jüngsten Gerichtes“ freilich, mit bloßer Continuo-Begleitung und meist liegenden Baßnoten, kommen selten vor; Zwischenformen wie Accompagnati, Rezitative mit konzertierenden Instrumenten oder halbariose Bildungen sind eher anzutreffen („*Ich sprach in meinem Herzen*“; „*Gott hilf mir*“).

Sind nun die vier Formtypen zwar sämtlichen Vokalwerken Buxtehudes gemeinsam, so unterscheiden sich doch die Kantaten vom Stil des „Jüngsten Gerichtes“ ganz grundlegend in zweierlei Beziehung: einmal, indem sie niemals jene langen Reihen einzelner, selbständiger „Arie“ und Rezitative aneinanderfügen, und zum anderen dadurch, daß sie einige Formelemente und Satztypen enthalten, auf die das „Jüngste Gericht“ Verzicht leistet. Ganz gleichartig sind in den Kantaten und der Abendmusik nur die Instrumentalsonaten. Choralsätze von der Einfachheit des „Jüngsten Gerichtes“ sind in den Kantaten selten anzutreffen; meist sind sie hier breiter, rhythmisch bewegter, polyphoner, aufgelockerter und ausdruckshafter angelegt (z. B. Choralsatz aus „*Gott hilf mir*“; Chorteile aus „*Fürwahr, er trug unsere Krankheit*“) oder stärker konzertierend behandelt („*Befehl dem Engel*“; „*Erbarm dich mein*“), oder beides („*Nimm von uns*“). Hinsichtlich der „Arie“ unterscheiden sich die Kantaten von der Abendmusik einschneidend. Das einstrophig zu mehreren Textstrophen komponierte Lied ist in den Kantaten schon an und für sich nicht eben häufig. Wo es aber vorkommt, steht immer nur ein Lied für sich allein; niemals ist eine Kette mehrerer selbständiger Strophenlieder anzutreffen. Umgekehrt pflegen die Kantaten in reichster Fülle und bunter Mannigfaltigkeit die Gattung der mehrstrophig durchkomponierten oder variierten „Aria“, die im „Jüngsten Gericht“ überhaupt nicht in die Erscheinung tritt. Was als Ursache dieser abgestuften Anwendungsweise von einstrophiger und durchkomponierter „Aria“ anzusehen ist, muß dahingestellt bleiben; die großen Dimensionen der einzelnen „Vorstellungen“ in der Abendmusik hätten doch zweifellos leicht Raum geboten, und

die textliche Mehrstrophigkeit vieler „Arie“ hätte, so sollte man meinen, die Durchkomposition oder das variierende Verfahren nahegelegt. Dennoch findet es sich nicht angewendet. Wahrscheinlich hat man in dem fortwährenden Wechsel verschiedener, selbständiger „Arie“ und in der Überschneidung verschiedener Strophen einer und derselben „Aria“ mit mehreren Strophen einer anderen (so in der „1. Vorstellung“ des „Jüngsten Gerichtes“) ein dramatisches Moment im Gegensatz zu der lyrisch sich ausbreitenden Durchkomposition oder Variation der Kantaten zu erblicken. Unnötig zu bemerken, daß infolge dieses Verzichtes im „Jüngsten Gericht“ auch die in den Kantaten bei Buxtehude so beliebten Ostinato-Arbeiten wegfallen. Weiterhin aber fehlen dem „Jüngsten Gericht“ völlig diejenigen Satztypen, die für die Kantate den wesentlichen und grundlegenden, historisch wie künstlerisch den wertvollsten Bestand ausmachen, nämlich alle jene arios ausgeführten, reich konzertierenden Sologesänge, die, im Gegensatz zu den Rezitativen der Abendmusik, ihre Texte (mit Vorliebe Bibelstellen) mit aller Eindringlichkeit in geschlossener Formgebung und breiter lyrischer Entfaltung vortragen. Es fehlen alle jene charakteristischen „Amen“- und „Alleluja“-Codexen, die, oft bis an die Grenze fugenartiger Gebilde heran, die Form verdichten und als krönende Schlußsteine das Ganze der Kantate zusammenfassen. Es fehlt der üppige Glanz der Instrumentalfarben, den Buxtehude in seinen Kantaten aufzutragen pflegt: abgesehen von den – nicht einmal obligaten – Posaunen des Abgrundes (Nr. 59) verwendet das „Jüngste Gericht“ nur die bescheidenste Streicherbesetzung, eine Beobachtung, die bei den Dimensionen des Werkes und seinen dramatischen Absichten besonders erstaunlich ist. Schließlich geht überhaupt die Abendmusik sehr sparsam mit jenen schildernden Instrumentalwirkungen um, von denen die Kantaten überquellen, und selbst die Singstimmen, die sich auch im „Jüngsten Gericht“ an einzelnen beschreibenden Zügen kaum genug tun können, zumal wenn sie die Eitelkeit der Welt (Nr. 48, 50) oder die Qual des ewigen Todes (39, 64) schildern, erheben sich doch, seltsam genug für ein so völlig auf eschatologischen Gedanken aufgebautes Werk, kaum an einer Stelle zu jener tief erregten Schau und zu jener sinnlich-übersinnlichen Repräsentation göttlicher Geheimnisse, wie die Kantaten sie als ihre kostbarsten Werte bergen.

Es klappt also ein weiter Abstand zwischen Abendmusik – immer vorausgesetzt, daß alle Abendmusiken Buxtehudes dem „Jüngsten Gericht“ glichen – und Kantate. Man braucht deshalb nicht an der Authentizität des „Jüngsten Gerichtes“ und an der Verfasserschaft Buxtehudes zu zweifeln: wer anders hätte in jener Zeit eine so großartig freie Handschrift geschrieben, wie allein die Rezitative und „Arie“ der „5. Vorstellung“ sie zeigen? Es bleibt wohl nichts übrig als anzunehmen, daß die Unterschiede gattungsbedingt sind. Pirro kam eben, wie Spitta, von Bach her, und ihm schwebten für seine Ansicht von den Abendmusiken offenbar Gebilde vor wie das Bachsche Weihnachts-Oratorium, das heißt: Zyklen von Kantaten. Der Gesamtaufbau des „Jüngsten Gerichtes“ aber beweist ebenso wie seine Einzelformen, daß keine Kantate in diesen Rahmen paßt, weder als ganze „Vorstellung“ noch als Teil einer solchen. Der Schluß, der sich hieraus ergibt, darf vielleicht lauten: die Abendmusiken sind dramatische

Handlungen; als solche haben sie ja über Johann Theile, wie Maxton gezeigt hat, unmittelbar in die entstehende Hamburger Oper hineingewirkt; die Kantaten dagegen sind lyrische Betrachtungen. Beide Gattungen sind einander im Grunde wesensfremd. Die Beziehungen zwischen ihnen liegen nur auf der Linie der allgemeinen Formensprache des Zeitalters und des Komponisten und bleiben äußerliche. Ein neues, um so schwereres Gewicht fällt damit für die Buxtehude-Forschung in die Wagschale der Kantaten.

Der entscheidende Vorstoß in der Buxtehude-Forschung erfolgte, als der Ugrino-Verlag und seine Herausgeber (Wilibald Gurlitt, Gottlieb Harms, Hilmar Trede, Karl Friedrich Rieber) im Jahre 1925 darangingen, das Gesamtwerk Buxtehudes, vorab seine Kantaten zu veröffentlichen (bisher 7 Bände, einschl. *Missa brevis* und Motette „*Benedicam Dominum*“.) Die hier erschienene Reihe von Kantaten ist, solange die Ausgabe noch nicht abgeschlossen vorliegt, zu ergänzen durch das von Max Seiffert in den DDT, Bd. 14 (1903) und seinen praktischen Ausgaben im „Organum“, sowie durch das von Bruno Grusnick in seinen Einzelausgaben zugänglich gemachte Material. Der damit vorliegende Bestand vermittelt heute eine ziemlich eingehende Kenntnis des gesamten Kantatenwerkes. Stiehl hatte sein bibliographisches Verzeichnis nach den verschiedenen Arten der Quellenaufzeichnungen angelegt. Pirro hat die Kantaten im Text seines Buches nach den vermuteten Verwendungszwecken gegliedert und im Anhang lediglich ein alphabetisches Register beigelegt. Die Gesamtausgabe ordnet sie nach Besetzungen. Eine systematische Übersicht, wie sie oben gefordert wurde, fehlt bisher. Für sie bietet sich als naheliegendes Verfahren die Einteilung nach textlichen Kategorien an. Sie ist der Sachlage angemessen, weil sie gleichzeitig eine Handhabe für die Gliederung nach musikalisch-stilistischen Typen bildet, da oft – wenn auch nicht immer – textliche und musikalische Sondergattungen zusammenfallen.

Das folgende Verzeichnis umfaßt alle erhaltenen „Kantaten“ – unter diesem Ausdruck seien ohne weitere Erörterung seiner historischen Berechtigung herkommensgemäß die echten Kantaten, die Konzerte und die einzelnen „Arie“ zusammengefaßt – einschl. der Fragmente. Aus dem gesamten Vokalwerk sind also ausgelassen: die 6chörige Motette „*Benedicam Dominum*“, die *Missa brevis*, das von Grusnick für Buxtehude in Anspruch genommene *Magnificat*, die Kanons und das „Jüngste Gericht“. In jeder Abteilung stehen zuerst die in der Gesamtausgabe erschienenen Stücke in deren Reihenfolge, dann die in den DDT und in Grusnicks Einzelausgaben veröffentlichten Kompositionen, am Ende die noch nicht in Neuauflagen vorliegenden Werke. Einige Kantaten, die ihren Texten nach unter der Abteilung „Choral“ erwartet werden dürften, sind ihrem Kompositionsstil nach in die Abteilung „Arie“ eingereiht worden (z. B. „*Wie soll ich dich empfangen*“ oder „*Jesu, meines Lebens Leben*“ – beide Lieder waren für Buxtehude noch keine „Kirchenchoräle“, sondern Erbauungsdichtungen, die der freien Behandlung offenstanden); in der Abteilung „Choral“ erscheinen demnach nur solche Lieder, die im Kirchengebrauch befindlich waren und von Buxtehude unter Verwendung einer Kirchenmelodie komponiert worden sind (einzige Ausnahme: „*Das neugeborne Kindelein*“; dieses Stück ist nicht auf eine be-

kannte Melodie geschrieben, mußte aber unter diese Abteilung aufgenommen werden, weil die Satzart durchaus choralmäßig ist). Abkürzungen außer den oben bereits genannten: C = Cantus, A = Altus, T = Tenor, B = Bassus (nur die Vokalbesetzungen werden angegeben). Bei GA (Gesamtausgabe der Werke Buxtehudes) werden Bandziffer und Seitenzahl mit römischer und arabischer Ziffer angegeben, bei DDT 14 die Seitenzahl arabisch. BA = Bärenreiter-Ausgabe mit Nummer; P. = Pirro, Buxtehude, mit Seitenzahl. Düben = Datierung in Dübens Abschrift.

*

Verzeichnis der Kantaten Buxtehudes.

I. Biblische Texte in deutscher Sprache

a) ohne Einlagen

- Also hat Gott die Welt geliebet.* C. Joh. 3, 16. P. 317. GA I 10, BA 288
Herr, wenn ich nur dich hab. C. Ps. 73, 25–26. P. 369. Spitta, Bach, I, 307. GA I 35
Ich sprach in meinem Herzen. C. Pred. Sal. 2, 1–3. P. 224. Düben 1683. GA I 47
Schaffe in mir, Gott, ein rein Herz. C. Ps. 51, 12–14. P. 400. GA I 96
Singet dem Herrn ein neues Lied. C. Ps. 98, 1–4. P. 393. GA I 108, BA 121
Herr, nun läßt du deinen Diener. T. Luc. 2, 29–32. P. 291. Spitta, Bach, I, 307. GA II 39, BA 956
Lobe den Herrn, meine Seele. T. Ps. 103, 1–5. Auch in schwedischer Sprache überliefert. P. 397. GA II 44
Ich bin die Auferstehung und das Leben. B. Joh. 11, 25–26. P. 272. Die von P. vermutete Zugehörigkeit zum „Jüngsten Gericht“ hat sich nicht bestätigt. GA II 60
Ich bin eine Blume zu Saron. B. Hohes Lied 2, 1–3. P. 365 „vielleicht aus einer Abendmusik“. Spitta, Bach, I, 308. GA II 66
Mein Herz ist bereit. B. Ps. 57, 8–12. P. 395. GA II 74, BA 724
Herr, ich lasse dich nicht. TB. 1. Mos. 32, 26–29. P. 288. GA III 21, DDT 14,1
Fürwahr, er trug unsere Krankheit. CCATB. Jes. 53, 4. P. 303. Ed. Grusnick. BA 1093
Der Herr ist mit mir. CATB. Ps. 118, 6–7. P. 377. Keine Ausgabe
Nun danket alle Gott. CCATB. Jes. Sir. 50, 24–26. P. 328. Spitta, Bach, I, 298. Keine Ausgabe
Dies ist der Tag, den der Herr gemacht hat. C. Ps. 118, 24. P. 437. Nur Anfangstakte erhalten. Keine Ausgabe

b) mit einer eingelegten Dichtung

- Herr, auf dich traue ich.* C. Ps. 31, 2–4; Aria „Jesu, ich bin blind von Sinnen“, einstrophig mit 4 Textstrophen, Dichter unbekannt. P. 394. GA I 29, BA 126
Herr, wenn ich nur dich habe. C. Ps. 73, 25–26 (vgl. denselben Text in GA I 35); Aria „Wenn ich, Herr Jesu, habe dich“ von Anna Sophia, Landgräfin von Hessen-Darmstadt, aus „Der treue Seelenfreund“, 1658, einstrophig mit 2 Textstrophen (vgl. dieselbe Aria in Moll in GA II 25). P. nicht bekannt. GA I 38
Drei schöne Dinge sind. CB. Jes. Sir. 25, 1ff.; Aria „Schönste Geschöpfe, gebäret die Zierden“, 5 durchkomponierte Strophen, Dichter unbekannt. P. 433. GA III 10
Fürchtet euch nicht. CB. Luc. 2, 10; Aria „O gnadenreiches Leben“, einstrophig mit 3 Textstrophen, die nach GA III 20 im Kritischen Bericht stehen sollten, dort aber fehlen. Dichter unbekannt. P. 248 „vielleicht Teil des Weihnachts-Oratoriums“. Düben 1. Dez. 1685. GA III 18
Ich halte es dafür. CB. Röm. 8, 18; Aria „Was quälet mein Herz“, von J. Flitner, 1661, 5 durchkomponierte Strophen. P. 229. Düben 18. Aug. 1683. GA III 30
Ich suchte des Nachts in meinem Bette. TB. Hohes Lied 3, 1–4; Aria „Ich durch den Sündenfall Verfluchte“, Dichter unbekannt, 2 durchkomponierte Strophen mit 3 Textstrophen. P. 361 „vielleicht aus einer Abendmusik“. GA III 41
Gott fährt auf mit Jauchzen. CCB. Ps. 47, 6, 7, 2; Aria „Du Lebensfürst“ von Joh. Rist, aus „Himmliche Lieder“, 1652, 2 durchkomponierte Strophen mit 3 Textstrophen (vgl. denselben Text in der Kantate „Du Lebensfürst“, Abt. IVb des Verzeichnisses). P. 315. GA V 44
Ich habe Lust abzuschneiden. CCB. Phil. 1, 23; Aria „Spann aus“ von Michael Walther, 1670, 3 durchkomponierte Strophen zu 4 Textstrophen. P. 294. Spitta, Bach, I, 308. GA V 56, BA 894

- Ich habe Lust abzuschneiden.* CCB. Phil. 1, 23; Aria „Spann aus“, wie oben, gleichfalls 3 durchkomponierte Strophen zu 4 Textstrophen, aber verändert. P. 294 sind die starken Abweichungen zwischen den beiden Fassungen entgangen. GA V 62
- Je höher du bist, je mehr dich demütige.* CCB. Jes. Sir. 3, 20 (frdl. Feststellung von Herrn Lic. Dr. Voss, Kiel); Aria „Liebes Kind, bleib gern im Stande“. Dichter unbekannt, 3 durchkomponierte Strophen zu 4 Textstrophen. P. 244. Düben 23. Juli 1684. GA V 76
- Nichts soll uns scheiden von der Liebe Gottes.* CA und „Bassetto“. Röm. 8, 39; Aria „Wie sollte wohl heißen das irdische Leiden“, Dichter unbekannt. 2 durchkomponierte Strophen zu 3 Textstrophen. P. 376. GA VII 20
- Eins bitte ich vom Herrn.* CCATB. Ps. 27, 4; Aria „Liebster Herr Jesu, wo bleibst du so lange“ von Christian Weselovius, 1676, 7 durchkomponierte Strophen (einzelne allerdings nur mit sehr geringen Abweichungen). P. 283 betont die Nähe zu den Abendmusiken. DDT 14, 15
- Ist es recht, daß man dem Kaiser Zinse gebe?* CCATB. Matth. 22, 17; Aria in 3 Strophen; Matth. 22, 21. P. 278 vermutet Zusammenhang mit einem politischen Ereignis; in diesem Falle wäre die Kantate 1677 zu datieren (sehr unwahrscheinlich). P. „in der Art einer Abendmusik“. Keine Ausgabe
- Frohlocket mit Händen, alle Völker.* CCATB. Ps. 47, 1–3; Aria. P. 331 „zweifelloso für den schwedischen Hof bestimmt“. Keine Ausgabe

c) mehrgliedrige Texte

- Gott hilf mir, denn das Wasser.* CCATBB. Ps. 69, 2–3; Jes. 43, 1–3; Ps. 130, 7; Strophe 7 des Chorals „Durch Adams Fall“; Aria „Ach ja, mein Gott, ich hoff auf dich“, Dichter unbekannt, einstrophig zu 3 Textstrophen; Ps. 130, 7–8. P. 286. Seiffert „getreue Widerspiegelung der Abendmusiken“. DDT 14, 57
- Alles, was ihr tut mit Worten oder mit Werken.* CATB. Kol. 3, 17; Aria „Dir, dir Höchster, dir alleine“, Dichter unbekannt, einstrophig zu 3 Textstrophen; Ps. 57, 4; Strophe 6 und 7 des Chorals „Aus meines Herzens Grunde“. P. 285. Spitta, Bach, I, 291. Seiffert „getreue Widerspiegelung der Abendmusiken“. DDT 14, 39, Organum, I, Nr. 22

II. Biblische Texte in lateinischer Sprache.

- Lauda, anima mea, Dominum.* C. Ps. 146, 1–6 und 10. P. 387. GA I 57
- Sicut Moses exaltavit serpentem.* C. Joh. 3, 14–15. P. 216. Düben 16. Febr. 1681. GA I 101, BA 127
- Jubilare Deo, omnis terra.* A. Ps. 98, 4–6. P. 391 versehentlich „Jubilare Domino“. GA II 19, BA 608
- Dixit Dominus Domino meo.* C. od. T. Ps. 110. P. 385. Ed. Eitner in Beil. 3 zu MfM 1886, S. 193; Eitner: „Ich teile nur die zwei letzten Sätze der Cantate mit, die allein musikalischen Wert haben.“ GA II 27
- Quemadmodum desiderat cervus.* T. Paraphrase nach Ps. 42. P. 369. GA II 54
- Laudate, pueri, nomen Domini.* CC. Ps. 113. P. 383. GA III 59
- Afferte Domino gloriam, honorem.* CCB. Psalmenkompilation nach Ps. 96, 8. P. 322. GA V 10
- Cantate Domino canticum novum.* CCB. Ps. 96, 1–4. P. 380. GA V 29, BA 542
- In te, Domine, speravi.* CAB. Ps. 31, bzw. 71, 1. Einsätzig, vielleicht Fragment. P. 380. GA VII 8
- Aperite mihi portas justitiae.* ATB. Ps. 118, 19–20 und 24–26. Christoph Schneider gewidmet. Wahrscheinlich 1666–1667; möglicherweise die früheste nachweisbare Komposition. P. 82. GA VII 62
- Laudate Dominum.* C. Ps. 117. Stiehl und Pirro unbekannt. Vgl. Grusnick in Deutsche Musikkultur I, 1936–37, S. 321ff. Die Zuteilung des unter dem Namen „Busbetsyky“ überlieferten Werkes an Buxtehude kann kaum einem Zweifel unterliegen. Ed. Grusnick. BA 1092
- Ecce nunc, benedicite Domino.* ATTB. Ps. 134. P. 323. Keine Ausgabe
- Accedite, gentes, accurrite, populi.* CCATB. Paraphrase nach Ps. 86, 9–10 und 103, 8 (frdl. Feststellung von Herrn Lic. Dr. Voss, Kiel). P. 325. Keine Ausgabe
- Domine, salvum fac regem.* CCATB. Psalmenkompilation? P. 333. Keine Ausgabe

III. Choraltex te

a) ohne Einlagen

- Gen Himmel zu dem Vater mein.* C. Strophe 9 und 10 aus „Nun freut euch, lieben Christen gmein“ von M. Luther. P. 222. Düben 3. Mai 1681. GA I 23

- Du Friedefürst, Herr Jesu Christ.* CCB. Strophe 1–3 des Liedes von Jakob Fbert, 1601. P. 424. GA V 35
- In dulci jubilo.* CCB. 4 Strophen des bekannten Liedes aus dem 15. Jahrh. P. 253 vermutet in der Komposition einen Teil aus dem Weihnachtsoratorium und datiert deshalb „gegen 1685“. GA V 69, BA 620
- Jesu, meine Freude.* CCB. Alle 6 Strophen des Liedes von Joh. Franck, 1655. P. 407. Spitta, Bach, I, 305. GA V 87, BA 487
- Wachet auf, ruft uns die Stimme.* CCB. Alle 3 Strophen des Liedes von Philipp Nicolai, 1599. P. 275. GA VI 60
- Wachet auf, ruft uns die Stimme.* ATB. Alle 3 Strophen des Liedes von Philipp Nicolai, 1599. P. 275. GA VII 100
- Heut triumphieret Gottes Sohn.* CCATB. Lied von Basilius Förtsch, Mel. Barth. Gesius, 1607. P. 308. Nur das Schluß-Alleluja in: DDT 14, 167
- Befehl dem Engel, daß er komm.* CATB. Strophe 6 und 7 des Liedes „Christ, der du bist der helle Tag“ von Erasmus Alberus, 1556. P. 320. Ed. Grusnick. BA 541
- Nimm von uns, Herr, du treuer Gott.* CATB. Strophe 1, 2, 3 und letzte Strophe des Liedes von Martin Moller, 1584; Mel.: „Vater unser im Himmelreich“. P. 417. Ed. Grusnick. BA 776
- All solch dein Güt.* CCATB. Letzte Strophe des Liedes „Helft mir Gotts Güte preisen“ von Paul Eber, 1571. P. 291. Keine Ausgabe
- Nun laßt uns Gott dem Herren.* CATB. Alle 8 Strophen des Liedes von Ludwig Helmbold, 1575. P. 400. Keine Ausgabe
- Wär Gott nicht mit uns diese Zeit.* CATB. Alle 3 Strophen des Liedes von M. Luther. P. 402. Keine Ausgabe
- Walts Gott, mein Werk ich lasse.* CATB. 6 Strophen des Liedes von Michael Ziegenspeck, 1627; Mel.: „O Haupt voll Blut und Wunden“. P. 404. Keine Ausgabe
- Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort.* CATB. 1. Strophe des Liedes von M. Luther mit „Verleih uns Frieden gnädiglich“. P. 405. Keine Ausgabe
- Herren var Gudh.* CATB. Schwedisches Lied. P. 406. Düben 8. Juni 1687. Keine Ausgabe
- Herzlich lieb hab ich dich, o Herr.* CCATB. Alle drei Strophen des Liedes von Martin Schalling, 1571. Nicht identisch mit dem Satz Nr. 43 des „Jüngsten Gerichtes“, ed. Maxton. P. 413. Spitta, Bach, I, 303. Keine Ausgabe

b) mit einer eingelegten Dichtung

- Mit Fried und Freud ich fahr dahin.* CB. Alle 4 Strophen des Liedes von M. Luther; Aria „*Muß der Tod denn auch entbinden*“, Dichter unbekannt (Buxtehude?), einstrophig zu 7 Textstrophen. Auf den Tod des Superintendenten Hanneken (wohl ohne Aria), 1671, dann auf den Tod von Dietrich Buxtehudes Vater Johannes. Druck 1674. P. 150. Vgl. Stiehl in MfM 1893, S. 35, und R. Oppel im Bach-Jahrbuch 1909. GA II 86
- O Gott, wir danken deiner Güt.* CCATB. 1. Strophe des Liedes von Nikolaus Boie, 1541; Aria (Text z. Zt. nicht feststellbar). P. 328. Keine Ausgabe

c) mehrgliedrige Texte

- Wo soll ich fliehen hin?* Dialogus. CATB. 1. Strophe des Liedes von Joh. Heermann, 1630; Matth. 11, 28–30; Str. 2 desselben Liedes; Kombination aus Hesekiel 33, 11 und Matth. 7, 7; Aria „*Klopfet an die Himmelspforte*“, Dichter unbekannt, einstrophig zu 3 Textstrophen; Str. 6 und 8 des Liedes „*Herr Jesu Christ, du höchstes Gut*“ von Barth. Ringwald, 1588. P. 237. Spitta, Bach, I, 300. Seiffert „getreue Widerspiegelung der Abendmusiken“. DDT 14, 85
- Ihr lieben Christen, freut euch nun.* CCATB. 1. Strophe des Liedes von Erasmus Alberus, 1546, mit Mel.: „*Nun laßt uns den Leib begraben*“; Ep. Jud. 14–15; Off. Joh. 22, 12; Aria „*So komm doch, Jesu, komme bald*“, Dichter unbekannt, einstrophig; *Amen*; letzte Strophe des Anfangsliedes. P. 269. Die von P. ausgesprochene Vermutung einer Zugehörigkeit zum „Jüngsten Gericht“ hat sich nicht bestätigt. Spitta, Bach, I, 295 „sicherlich eine Abendmusik“. DDT 14, 107, Organum I Nr. 16

Erbarm dich mein. o Herre Gott. CATB. 1. Strophe des Liedes von Erhard Hegenwald, 1524; Jer. 3, 12–13; Str. 2 des Liedes „*Ich armer Sünder komm zu dir*“ von Joh. Heermann. 1630. mit Mel.: „*Erbarm dich mein, o Herre Gott*“; Hesekiel, 18, 30 und Jes. 1, 18; Str. 10 und 11 des Liedes von J. Heermann. Stiehl und Pirro unbekannt. Vgl. Grusnick in *Deutsche Musikkultur I*, 1936–37, S. 321ff. Die Zuteilung des unter dem Namen „Busbetzky“ überlieferten Werkes an Buxtehude kann kaum einem Zweifel unterliegen. Ed. Grusnick. BA 1137

IV. Deutsche Dichtungen

a) als Strophenlieder komponiert

Entreißt euch meine Sinnen. C. Dichter unbekannt, 8 Textstrophen. P. 298. GA I 15
Was mich auf dieser Welt betrübt. C. Michael Franck, 1657 oder Ahasverus Fritsch. 1679 (vgl. die Bemerkung auf S. 33), 4 Textstrophen. P. 426. GA I 113
Wenn ich, Herr Jesu, habe dich. A. Anna Sophia, Landgräfin von Hessen-Darmstadt. aus „*Der treue Seelenfreund*“, 1658, 7 Textstrophen (vgl. dieselbe Aria in Dur in GA I 38). P. 368. GA II 25
O wie selig, selig sind. AB. Dichter unbekannt, 5 Textstrophen. P. 432. GA III 83

b) mehrstrophig durchkomponiert

O fröhliche Stunden, o herrliche Zeit. C. 1., 2., 4., 5. und 12. Strophe des Liedes von Joh. Rist, aus „*Neue musik. Festandachten*“, 1655. P. 209. Da mit der Hochzeitsaria „*Klinget für Freuden*“ in einer Tabulatur vereinigt, wohl sicher, wie diese, 1680. GA I 77, BA 289
O Gottes Stadt. C. 1. und 16. Strophe des Liedes von Joh. Rist, „*Himmliche Lieder*“, 1642. P. 430. GA I 84, BA 128
Jesu, meine Freud und Lust. 7 Strophen des Liedes von Joh. Scheffler, aus „*Heilige Seelenlust*“, 1657. P. 357. GA II 10
Liebster, meine Seele saget. CC. Strophe 1–4 des Liedes von Ernst Christoph Homburg, aus „*Geistliche Lieder*“, 1659. P. 359 „vielleicht aus einer Abendmusik.“ GA III 65
Nun freut euch, ihr Frommen, mit mir. CC. 4 Strophen des Liedes von Joh. Scheffler, aus „*Heilige Seelenlust*“, 1657; das Original liest in der 1. Zeile „*Hirten*“ statt „*Frommen*“. P. 367. Ed. Eitner in Beil. 3 zu MfM 1886, S. 166. GA III 69
Wo ist doch mein Freund geblieben? Dialogus inter Christum et fidelem animam. CB. Dichter unbekannt, 8 Strophen, die letzte im Versmaß und in der Strophenform abweichend. P. 364 „vielleicht aus einer Abendmusik“. GA III 93
Bedenke, Mensch, das Ende. CCB. Alle 6 Strophen des Salomon Liscov zugeschriebenen Liedes, 1686. P. 427. Spitta, Bach, I, 299. GA V 14
Kommst du, kommst du, Licht der Heiden? CCB. Alle 5 Strophen des Liedes von Ernst Christoph Homburg, aus „*Geistliche Lieder*“, 1659. P. 250 vermutet in der Komposition einen Teil des Weihnachts-Oratoriums und datiert deshalb „gegen 1685“. GA VI 14
Meine Seele, wilu ruhn? CCB. Alle 4 Strophen des Liedes von Joh. Scheffler, aus „*Heilige Seelenlust*“, 1657. P. 352. GA VI 30
Welt, packe dich, ich sehne mich. CCB. Alle 5 Strophen des Liedes von Justus Sieber, aus „*Poetisierende Jugend*“, 1658. P. 297. GA VI 75
Wie soll ich dich empfangen? CCB. 1.–6. Strophe des Liedes von Paul Gerhardt, 1653. P. 252 vermutet in der Komposition einen Teil des Weihnachts-Oratoriums und datiert deshalb „gegen 1685“. GA VI 84
Mein Gemüt erfreuet sich. CAB. Dichter unbekannt, 11 Strophen. P. 262 vermutet in der Komposition einen Teil des Weihnachts-Oratoriums und datiert daher „gegen 1685“. GA VII 10
Was frag ich nach der Welt und allen ihren Schätzen? CAB. 7 Strophen des Liedes von Georg Michael Pfefferkorn, 1671 (vor 1667?). P. 427. GA VII 29
Wie schmeckt es so lieblich und wohl. CAB. 7 Strophen des Liedes von Heinrich Müller, 1659. P. 354. GA VII 39
Jesu, komm, mein Trost und Lachen. ATB. 9 Strophen des Liedes von Ernst Christoph Homburg, aus „*Geistliche Lieder*“. 1659. P. 356. GA VII 81

- Jesulein, du Tausendschön.* ATB. Dichter unbekannt, 5 Strophen. P. 255 vermutet in der Komposition einen Teil des Weihnachts-Oratoriums und datiert deshalb „gegen 1685“. GA VII 89
- Das neugeborne Kindelein.* CATB. Alle vier Strophen des Liedes von Cyriacus Schneegaß, 1597. P. 259 bringt das Stück in Verbindung mit dem Weihnachts-Oratorium und datiert deshalb „gegen 1685“. Ed. Grusnick. BA 541
- Wie wird erneuet, wie wird erfreuet.* CCATB. Dichter unbekannt, 9 Strophen. P. 280 „kann wie eine Abendmusik angesehen werden“. Spitta, Bach, I, 298. Keine Ausgabe
- Dein edles Herz.* CATB. 6 Strophen des Liedes von Joh. Rist, aus „Passionsandachten“, 1664. P. 299. Keine Ausgabe
- Jesu, meines Lebens Leben.* CATB. 5 Strophen des Liedes von Ernst Christoph Homburg, aus „Geistliche Lieder“, 1659. P. 302. Keine Ausgabe
- Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ.* CATB. 1., 2., 3. und 5. Strophe des Liedes von Joh. Rist, aus „Himmliche Lieder“, 1652 (vgl. denselben Text in der Kantate „Gott fährt auf“, GA V 44). P. 313. Keine Ausgabe
- Schwinget euch himmelan.* CCATB. Das in 8 Strophen vollständige Lied eines unbekannten Dichters auf Lübeck. P. 335. Keine Ausgabe
- Jesu, meiner Freuden Meister.* Lied von Moritz Rachelius auf den Tod seiner Ehefrau. Gedruckt 1677. In GA IV 76 für GA III angekündigt, aber nicht erschienen. Stiehl und Pirro unbekannt. Laut Bericht der GA als Dialog komponiert, also wohl mehrstrophig. Keine Ausgabe

V. Lateinische Dichtungen und Devotionstexte

- Fallax mundus ornat vultus.* C. Dichter unbekannt. P. 348. GA I 17
- O clemens, o mitis, o coelestis Pater.* C. Text frei nach Luc. 15, 18–19, Herkunft unbekannt. P. 298 vermutet in der Komposition einen Teil der durch Buxtehudes Brief vom 5. Febr. 1689 bezeugten Abendmusik über das Gleichnis vom Verlorenen Sohn. GA I 65
- O dulcis Jesu.* C. Paraphrase des Jubilus S. Bernardi. P. 218. Düben 20. Okt. 1681. Vgl. GA III 51, VI 39 und VII 72. GA I 71
- Jesu, dulcis memoria.* CC. Strophe 1–5, 10–11 und 13 des Jubilus S. Bernardi. P. 167. Düben Juni 1676. Vgl. GA I 71, VI 39 und VII 72. GA III 51
- O lux beata Trinitas.* CC. Alle 3 Strophen des mittelalterlichen Hymnus. Kritischer Bericht der GA fälschlich: „Text unbekannt.“ P. 319. GA III 76
- Salve Jesu, Patris gnat.* CC. Herkunft unbekannt. Prosatext mit rhythmischen Bestandteilen. P. 344. GA III 86
- Canite Jesu nostro.* CCB. Prosatext unbekannter Herkunft. P. 233. Düben 11. Mai 1683. GA V 21
- Lauda Sion Salvatorem.* CCB. Fronleichnams-Sequenz, 1., 2. und 3. Doppelversikel mit refrain-artiger freier Interpolation. P. 223. Düben 29. Mai 1682. GA VI 24, BA 481
- O Jesu mi dulcissime.* CCB. 3 Strophen aus dem Jubilus S. Bernardi. P. 340. Vgl. GA I 71, III 51 und VII 72. GA VI 39
- Salve, desiderium.* CCB. 5 Strophen unbekannter Herkunft, die letzte im Versmaß und in der Strophenform abweichend. P. 343. GA VI 46
- Surrexit Christus hodie.* CCB. 6 Strophen des bekannten Liedes aus dem 14. Jahrh. P. 312. GA VI 51
- An filius non est Dei.* ATB. 6 Strophen unbekannter Herkunft. P. 337 nimmt sehr frühe Entstehungszeit, etwa 1660–1670 an. GA VII 49
- Jesu, dulcis memoria.* ATB. 8 Strophen aus dem Jubilus S. Bernardi. P. 372. Vgl. GA I 71, III 51 und VI 39. GA VII 72
- Pange lingua gloriosi.* CCAB. Alle 6 Strophen des mittelalterlichen Hymnus. P. 243. Düben 7. Februar 1684. Keine Ausgabe
- „Rhythmica oratio ad unum quodlibet membrorum Christi patientis et a cruce pendentis.“ Dichtung des Hl. Bernhard. Autographe (?) Tabulatur, gewidmet Gustaf Düben, 1680. P. 185.

- | | |
|--|-----------------|
| Nr. 1. <i>Ecce super montes.</i> CCATB. | } Keine Ausgabe |
| Nr. 2. <i>Ad ubera portabimini.</i> CCATB. | |
| Nr. 3. <i>Quid sunt plagae istae?</i> CCATB. | |

- | | |
|---|-----------------|
| Nr. 4. <i>Surge, surge, amica mea.</i> CCATB. | } Keine Ausgabe |
| Nr. 5. <i>Sicut modo geniti.</i> ATB. | |
| Nr. 6. <i>Vulnerasti cor meum.</i> CCB. | |
| Nr. 7. <i>Illustra faciem tuam.</i> CCATB. | |

VI. Deutsche und italienische Hochzeitscarmina

- Klinget für Freuden, ihr lärmten Clarinen* (geistlich parodiert: „ihr klaren Clarinen“). CCB. Zur Hochzeit Karls XI. von Schweden, 1680. P. 207. GA V 96
- Auf, stimmt die Saiten.* AAB. Zur Hochzeit des Bürgermeisters Kirchring mit Agnes von Stiten 1672. P. 146. GA VII 116
- Auf, Saiten, auf.* C. Zur Hochzeit des Stadtschreibers Christoph Siricius mit Dorothea von Degringk, 1673. P. 140. Spitta, Bach, I, 289. Ed. Stiehl in: Beil. zu MfM 1885–86, S. 160
- Gestreuet mit Blumen.* A. Zur Hochzeit des Dr. jur. Achilles Daniel Leopold mit Anna Margareta Ritter, 1675. P. 143. Spitta, Bach, I, 289. Keine Ausgabe
- Schlagt, Künstler, die Pauken* (geistlich parodiert: „Erfreue dich, Erde“). CCAB. Zur Hochzeit des Dr. jur. Joachim von Dalen, 1681. P. 213. Keine Ausgabe
- Deh credete il vostro vanto.* C. Zur Hochzeit des Stadtschreibers Joachim Luderus Carstens mit Anna Katharina Leopold, 1695. P. 471. Spitta, Bach, I, 289. Keine Ausgabe
- Opachi boschetti.* C. oder T. Zur Hochzeit des Bürgermeisters Dr. Benedikt Peter Winkler mit Margareta von Höveln, geb. von Kerkring, 1698. P. 473. Spitta, Bach, I, 289. Keine Ausgabe
- O fröhliche Stunden, o herrlicher Tag.* CCAB. Zur Hochzeit des Anton Winkler mit Elisabeth Niemann, geb. Friis, 1705. P. 479. Spitta, Bach, I, 289. Keine Ausgabe

* * *

Die systematische Übersicht gestattet, manches noch ungeklärte Problem näher zu beleuchten. Hinter der typologischen Gliederung von Buxtehudes Kantatenwerk werden die Fragen sichtbar, die die Geschichte der Kantate zu stellen hat: nach der Herkunft der Texte, nach ihrer Kombination und ihrer Einordnung in die Vorgänge, die zu den Typen der Bachschen Kantaten führen. In Verbindung damit taucht das Problem der Chronologie auf, und mit ihm die Frage nach dem zeitlichen Aufbau von Buxtehudes Gesamtschaffen. Vom Text aus wird auch die Frage nach der Bildung und Zusammensetzung des musikalischen Stils faßbar, indem auch hier das Typische vor das Einmalige gesetzt wird. Endlich ergibt sich die Frage nach dem Verwendungszweck von Buxtehudes Kantaten.

*

Von insgesamt 122 „Kantaten“ behandelt mehr als ein Drittel (45 Stücke, Abteilungen I und II, etwa 37%) biblische Texte in reiner Form oder in Zusammensetzungen. Hiervon hält die Abteilung I mit 31 deutschen Bibeltexten die Spitze sämtlicher Abteilungen (26%), während die Vulgatatexte mit 14 (11%) weit schwächer vertreten sind. Wie I und II so sind die Abteilungen III (Choraltexte) und IV (freie geistliche Dichtungen) enger miteinander verwandt. Sie umfassen zusammen 48 Stücke (etwa 39%). Es gibt also ungefähr gleich viele Kantaten über Choraltexte und freie Dichtungen zusammengekommen wie über deutsche und lateinische Bibeltexte. Im einzelnen bleibt III (Choraltexte) mit 21 Stücken nur wenig hinter IV (27 Stücke) zurück. Abteilung V (Lateinische Dichtungen und Devotionstexte) ist mit 21 Werken verhältnismäßig stark vertreten (17%). Man könnte zweifeln, ob man sie nicht auf die übrigen Gruppen

verteilen sollte, besonders wegen ihrer Berührung mit IV. Doch ist der „Ton“, den diese Kompositionen durchweg innehalten, so einheitlich und eigenartig, daß man in ihnen wohl eine besondere Gruppe zu erblicken hat. Die Abteilung VI endlich (Hochzeitslieder) ist mit nur 8 Kompositionen schwach besetzt. Als zu meist einstrophige „Arie“ könnte man diese Stücke mit der Abteilung IVa zusammenfassen, wenn sie sich nicht durch ihren besonderen Zweck als geschlossene Gruppe darböten. Innerhalb des erhaltenen Kantatenwerkes also verteilt sich Buxtehudes Interesse gleichmäßig auf die beiden großen Gruppen Bibeltext und Choral, bzw. geistliche Dichtung, mit einigem Abstand folgen die lateinischen Devotionalien. Die Hochzeitsarien als gelegenheitsbestimmte Nebengattung, deren Erhaltung noch dazu im höchsten Grade durch den Zufall bestimmt sein dürfte, spielen für die weitere Untersuchung, ebenso wie die einstrophigen „Arie“ der Gruppe IVa nur eine nebensächliche Rolle.

Rückt man dieses Ergebnis in die geschichtliche Linie von Schütz zu Bach ein, so zeigt sich die Besonderheit wie die geschichtliche Verflochtenheit von Buxtehudes Stellung. Der Bibeltext, von Schütz weitaus bevorzugt, hat seinen Rang mit Choral und Dichtung teilen müssen. Der Choral, in Schützens größeren, motettischen oder konzertanten Werken weit in den Hintergrund gedrängt, hat sich wieder einen hervorragenden Platz erobert. Schützens Neigung zu Devotionstexten, wohl bekannt aus seinen „*Cantiones sacrae*“ wie aus seinen Konzertwerken, hat sich bis zu Buxtehude hin erhalten. Als fast neue Gattung hingegen tritt die geistliche Dichtung auf, die für Schütz noch eine ganz untergeordnete Rolle gespielt hatte. Der Unterschied gegenüber dem älteren Meister springt in die Augen, die Ähnlichkeit mit dem jüngeren nicht minder: Bibelwort und Choral verteilen sich bei Buxtehude und Bach in einer durchaus entsprechenden Weise über das Kantatenwerk. Die freie Dichtung bedeutet beiden gleich viel. Auch bei Bach steht sie für den Großteil seines Kantatenwerkes noch so im Vordergrund des Interesses, daß sie zur Trägerin ganzer Kantaten werden kann, erst im Laufe des späteren Schaffens erhält sie zunehmend akzessorischen Charakter und rückt mehr an die zweite Stelle, in das Innere des Werkes. Ein entscheidender Gegensatz jedoch macht sich bemerkbar: für Bach ist die geistliche Dichtung als alleinige Grundlage der Kantatenkomposition nur in seiner frühen Zeit (Mühlhausen, Weimar; Neumeister, Franck) in Betracht gekommen. Später erscheint sie stets nur in Zusammensetzungen mit anderen Bestandteilen, während Buxtehude sogar mit einer gewissen Vorliebe solche Dichtungen zum alleinigen Vorwurf einer Komposition wählt. 27 Stücke, mit den Hochzeitsarien sogar 34, bedienen sich jeweils eines Gedichttextes, der in den meisten Fällen mehrstrophig durchkomponiert wird.

Kantatengeschichtliches Interesse beansprucht vor allem die Frage nach den Verbindungen von Texten. Hierbei ist es von Wichtigkeit zu beobachten, daß unter den 45 biblischen die hohe Zahl von 29 Kantaten reinen und einheitlichen, d. h. zusammenhängenden, nicht frei kombinierten Bibeltext verwendet, nämlich 15 deutsche (Abt. Ia) und 14 lateinische (IIa). Paraphrasen und Kompilationen von Psalmen ebenso wie Auslassungen einzelner Verse eines zusammenhängenden Textes – beides kommt selten vor – ändern nichts an der

Zugehörigkeit zu dieser Rubrik. In dieser hohen Ziffer zeigt sich, wie stark Buxtehude noch an das konzerthafte Prinzip des einheitlichen Textes gebunden ist, und wie allmählich erst bei ihm das Kantatenprinzip der Textkombination aufsteigt. Die 14 lateinischen Bibeltexte sind durchweg frei von Einlagen; daß die Verbindung lateinischer Bibeltexte mit lateinischen Dichtungen sich nicht eingeführt hat und da, wo sie auftritt, nur als Kuriosum erscheint, ist wohl als einer der Gründe für das baldige rasche Verschwinden der lateinischen Texte aus der weiteren Geschichte der Kantate zu betrachten. Den 15 deutschen reinen Bibeltexten (Ia) stehen fast gleich viele, nämlich 14 mit je einer eingelegten Dichtung gegenüber (Ib), wohl ein Zeichen dafür, daß Buxtehude erst in der Zeit der Entstehung dieser Kompositionen allmählich zur kantatenmäßigen Verknüpfung des Bibelwortes mit einer gedichteten Einlage übergegangen ist. Daß nun aber diesen insgesamt 29 deutschen Bibeltexten mit je einer eingelegten Dichtung oder ohne eine solche nur 2 mehrgliedrige Kantatentexte (Abt. Ic) gegenüberstehen, macht deutlich sichtbar, daß diese Art Textkombination aus verschiedenen Bibelstellen mit Dichtungen und Choralstrophen für Buxtehude erst eben an der Peripherie seines Schaffens aufgetaucht sein muß. Bekanntlich ist dies aber eine Art von Texten, die in der Frühzeit Bachs nicht selten noch vorkommt (Kantate Nr. 71, 1708; 106, 1711–12; 131, 1707; ähnlich auch noch 150, etwa 1712, diese Kantate nach Schering, Bach-Jahrbuch 1913, vielleicht nicht von Bach), dann aber dem Verfahren der völligen Durchdichtung nach Neumeister weichen mußte. Man wird daraus schließen dürfen, daß diese Art von Texten innerhalb der in Betracht kommenden Schaffensperiode Buxtehudes spät liegt. Von Bach aus betrachtet, sind die beiden Kantaten der Abteilung Ic die interessantesten, weil sie den Zusammenhang beider Meister unmittelbar belegen, und so erscheint es verständlich, daß gerade sie schon 1903 (DDT 14) herausgegeben wurden. Man darf sich aber nicht darüber täuschen, daß sie, von Buxtehude aus gesehen, Sonderfälle darstellen.

★

Ähnlich liegen die Dinge hinsichtlich der Choraltexte. Unter den insgesamt 21 Stücken der Abteilung III enthalten 16 den reinen, einheitlichen Text eines und desselben Liedes. Teilweise sind sie per omnes versus komponiert, teilweise sind Strophen ausgewählt: zweimal („*Befehl dem Engel*“ und „*Gen Himmel*“) hat Buxtehude spätere Liedstrophen unter Weglassung der Anfangsstrophen komponiert; der einzige Fall, in dem er ausschließlich die Schlußstrophe eines Liedes benutzt hat („*All solch dein Güt*“) mutet fast wie ein Fragment an. Wenn diesen 16 reinen Choraltexten nur zweimal (Abt. IIb) die Verbindung mit einer freien Dichtung gegenübertritt, so können diese Fälle als Ausnahmen gelten. Die Kombination erschien vielleicht deswegen wenig reizvoll, weil die Verschmelzung eines Gedichtes mit einem anderen die wünschenswerte Wirkung des Gegensatzes vermissen ließ. Der eine der beiden Fälle ist ohnehin nicht eigentlich zu den Kantaten zu rechnen, da die „*Contrapuncti*“ zu „*Mit Fried und Freud*“ wohl eher organistisch als vokal aufzufassen sind und die „*Aria*“ diesem Stück von Buxtehude erst dann hinzugefügt worden sein kann, als er die Komposition zum Nachruf auf seinen Vater wieder verwendete. Zu dem anderen

Stück („*O Gott, wir danken deiner Güte*“) war der Text der „Aria“ z. Zt. nicht feststellbar. Es ergibt sich also, daß Buxtehude im Falle des Chorals noch ganz vorwiegend am einheitlichen Text festhält. Es ist ein weiter Abstand von hier zu den späten Choralparaphrasen Picanders, aber auch zu Neumeisters Durchsetzung des Chorals mit Dichtung, Bibelspruch und fremden Choralteilen (vgl. z. B. Bachs Kantaten Nr. 62, 1740, und 61, 1714, über „*Nun komm, der Heiden Heiland*“). Der Abstand wird nur heller beleuchtet durch die drei Choralkantaten von Buxtehude (Abt. IIIc), deren Texte mehrgliedrig zusammengesetzt sind: hier macht sich die gleiche Lust am Kombinieren geltend wie bei Neumeister. Ähnlich wie in den mehrgliedrigen Bibelkantaten (Ic) wird hier in den mehrgliedrigen Choralkantaten eine textliche Linie sichtbar, die unmittelbar zu dem jungen Bach hinüberführt. Aber ähnlich wie dort ist auch hier aus dem Zahlenverhältnis zu folgern, daß solche Texte für Buxtehude noch peripheren Charakter getragen haben, und daß sie innerhalb ihrer Werkperiode relativ spät liegen müssen. Es ist eine Folge der oben erörterten, von Bach hergeleiteten Perspektive, daß von allen Choralkantaten die beiden einzigen mehrgliedrigen, die bis dahin nachgewiesen waren, schon 1903 in DDT 14 veröffentlicht worden sind. Sie bildeten ja eine unmittelbare Brücke zu Bach und mußten für den damaligen Stand der Buxtehudeforschung die wichtigsten sein. Zu ihnen konnte Grusnick durch eine glückliche Identifizierung erst 1937 noch eine unbekannte („*Erbarm dich mein*“) beibringen. Auch auf diesem Gebiete also könnte ein ausschließlich von DDT 14 her aufgenommenes Porträt Buxtehudes täuschen: diese Kantaten bilden innerhalb des übersehbaren Werkabschnittes Sonderfälle.

Der Bestand an biblischen und choralen Texten erweist, daß Buxtehudes „Kantaten“, im Ganzen genommen, textlich noch in der Wandlung von der konzerthaften Einheitlichkeit zum interpretierenden und kontemplativen, predigenden und erbauenden Aufbau des eigentlich kantatenhaften Textes begriffen sind. Die musikalische Gliederung vieler von ihnen, insbesondere der biblischen Spruchkantaten, mag über diesen Sachverhalt hinwegtäuschen; es scheint fast, als habe die Musik mit ihrer seit dem III. Teil von Schützens „*Symphoniae sacrae*“ mehr und mehr vordringenden Tendenz zur Herausbildung eines mehrteiligen Satzbaues in geschlossenen Abschnitten geradezu der textlichen Mehrgliedrigkeit den Weg bereitet. In den allgemeinen Entwicklungszug vom Konzert zur Kantate jedenfalls lassen sich die Texte von Buxtehudes biblischen und choralen Kantaten glatt einordnen.

Anders aber steht es mit den Dichtungen der Abteilung IV. Von den 4 einstrophigen Stücken (IVa) kann dabei abgesehen werden, weil sie mit ihrer geringen Anzahl und ihren bescheidenen Ausdehnungen gegenüber den 23 mehrstrophigen Kompositionen zu geistlichen Dichtungen mit ihren beträchtlichen Dimensionen kaum ins Gewicht fallen. Diese Werke stehen in ihrer Zeit wohl ziemlich vereinzelt da, und es offenbart sich in ihnen vielleicht eine ganz persönliche Vorliebe Buxtehudes. Mit der Neigung zur mehrstrophigen Choralbearbeitung mag sie insofern zusammenhängen, als in beiden das Gewicht auf der musikalischen Auslegung einer lyrischen Dichtung durch eine Reihe selbständiger, aber miteinander verwandter Strophen, also auf der „*Seelenlust*“ einer

frommen Meditation liegt. Auch darin besteht ein Zusammenhang, daß die Grenze zwischen dem kirchlichen Choral als Gemeindelied und der geistlichen Liederdichtung als mehr privatem Andachtslied oft nicht streng gezogen ist und beide vielfach ineinanderübergehen, ja, wie Rist mit seinen bekannten Tendenzen beweist, die geistliche Dichtung oft schon mit dem Hinblick auf einen Übergang in den Gemeindegesang abgefaßt worden ist. Ein Lied wie Joh. Francks „*Jesu, meine Freude*“ war zu Buxtehudes Zeit noch neu und doch schon im Begriff, Gemeindegut zu werden; ein Kontrafakt nach H. Alberts Lied „*Flora, meine Freude*“, fand es schon seit etwa 1655 Eingang in die Gesangbuchsliteratur (vgl. aber Fischer, Kirchenliederlexikon, 1878, über die Schwierigkeiten, denen die Einführung gerade dieses Liedes begegnete). Schefflers „*Jesu, meine Freud und Lust*“ ging – freilich infolge einer seltsamen Verwechslung mit einem ähnlich beginnenden Liede Rists – schon seit 1671, Homburgs „*Kommst du, kommst du, Licht der Heiden*“ seit 1676, Gerhardts „*Wie soll ich dich empfangen?*“ gar schon seit der ersten Veröffentlichung 1653 in die Gesangbücher über, ohne daß jedoch Buxtehude eines von ihnen als melodiegebundenes Gemeindelied behandelt hätte. Der Unterschied nämlich zwischen mehrstrophiger Choralbearbeitung und mehrstrophiger Komposition nach freier Dichtung liegt für Buxtehude darin, daß er im ersteren Falle stets die Choralweise als einheitgebende Substanz verwendet, im letzteren die Einheit durch eine variationsartige Verknüpfung der Teile, häufig über ostinatem Baß herzustellen sucht, wobei die Melodik in keiner Weise gebunden erscheint. Das kantatenhafte Moment liegt in beiden Fällen darin, daß die Vielfalt der Strophen den tragenden Grund für eine vielseitige, musikalisch erbauende Behandlungsweise bot. Im Vergleich zu Schütz fällt damit auf, wie stark bei Buxtehude das Interesse an der Verarbeitung von Choralweisen in konzertartigen Kompositionen wieder vorgerückt ist.

★

Mögen die „Arie“ über selbständige deutsche Dichtungen in ihren beiden Verwendungsweisen – als Einlagen in biblischen Kantaten wie als selbständige Kompositionen – auch in Buxtehudes Werken diejenigen Teile sein, die dem heutigen Hörer verhältnismäßig am fernsten stehen, so ist doch nicht zu verkennen, daß diesen Stücken die besondere Liebe des Komponisten gehört, ja, daß in ihnen ein gutes Teil vom Geist der Zeit wie vom persönlichen Wesen Buxtehudes zum Vorschein kommt. Vieles unter ihren Texten ist fein und zart, gewählt in der Sprache und überzeugend in der Form, anderes von geringerer Qualität. Auf den heutigen Leser wirkt die geistliche Lyrik des Barock ja oft süßlich und überschwänglich, gesucht und gekünstelt, dabei wiederum oft grob und abstoßend im einzelnen Ausdruck. Die tendenziöse Lehrhaftigkeit und die hausbackene Moral manches Gedichtes machen es schwierig, sich mit ihm zu befreunden. Beobachtet man aber die Hingebung, mit der Buxtehude gerade diese Dichtungen in Musik gesetzt hat, die eindringliche Rhythmik seiner Deklamation, die bildkräftige Untermalung einzelner Wörter, den Affektüberschwang der Diastematik, so kann es keinem Zweifel unterliegen, daß ihre Sprache und ihr Gehalt, so modisch gebunden sie uns auch erscheinen mögen,

dem Bedürfnis des Musikers weit entgegenkamen, ja, daß textlicher und musikalischer Ausdruckswille hier schlechthin eins sind. Man wird aber auch nicht verkennen, daß dies in verschiedenen Graden gilt. Gegenüber der Geringschätzung, mit der die von Buxtehude gewählten Dichtungen gewöhnlich behandelt werden, und gegenüber der hie und da geäußerten Meinung – Maxton hegt sie sogar für das ganze „Jüngste Gericht –, Buxtehude sei selbst der Verfasser seiner Texte gewesen, verdient doch nachdrücklich hervorgehoben zu werden, daß von Geringwertigkeit oder Dilettantismus in diesen Gedichten meist nicht die Rede sein kann. Daß Buxtehude selbst die Texte verfaßt habe, ist an keiner Stelle anzunehmen (abgesehen vielleicht von dem Nachruf für seinen Vater), aber dem Zufall ist er ebensowenig gefolgt. Eher muß man ihn wählerisch nennen.

Eine genaue Nachprüfung des Bestandes an gedichteten Texten ergibt nämlich, daß Buxtehude zu seinen Kompositionen die besten Dichter der Zeit benutzt hat. Die 48 Kantaten der Abteilungen Ib–c, IIb–c und IV enthalten insgesamt 44 verschiedene Dichtungen („Wenn ich, Herr Jesu, habe dich“, „Spann aus“ und „Du Lebensfürst“ kommen je zweimal vor; die Choralkantate „Erbarm dich mein“ enthält keine Aria). Von 18 dieser Dichtungen konnten die Verfasser noch nicht ermittelt werden; es steht aber wohl außer Frage, daß bei einer genauen Durchprüfung der unübersehbar umfangreichen geistlichen Liederdichtung des Zeitalters manches Stück noch zu identifizieren sein wird. 3 Arientexte waren gegenwärtig nicht zugänglich. Unter den 23 Texten, deren Verfasser ermittelt werden konnten, befinden sich 4 Dichtungen von Joh. Rist, 3 von Joh. Scheffler, 4 von Ernst Christoph Homburg, je eine von Paul Gerhardt, Anna Sophia von Hessen-Darmstadt, Joh. Flitner, Michael Walther, Christian Weselovius, Michael Franck (oder Ahasverus Fritsch), Salomon Liscov (?), Justus Sieber, Georg Michael Pfefferkorn, Heinrich Müller, Cyriacus Schneegass und Moritz Rachelius (Gelegenheitsgedicht). Da auch unter den Kantaten, die aus den oben erörterten Gründen der Abteilung III zugewiesen wurden, sich Dichternamen wie Joh. Franck und Joh. Heermann finden, erscheint das Urteil, daß die zeitgenössische Dichtung in Buxtehudes Kantaten in einer bemerkenswert guten Auswahl vertreten ist, gewiß nicht als übertrieben, zumal sich unter den 18 nicht identifizierten und den 3 z. Zt. nicht zugänglichen Texten vermutlich noch mancher Dichter von gutem Namen verbergen dürfte. Zu vermerken ist endlich auch, daß Buxtehude diesen „Arie“ ausschließlich zeitgenössische Dichtungen (nicht, wie bei Chorälen und lateinischen Devotionstexten, älteres Überlieferungsmaterial) zugrunde gelegt hat. Die einzige Ausnahme davon bildet die Kantate „Das neugeborne Kindelein“ mit dem von der Jahrhundertwende (1597) stammenden Text von Cyriacus Schneegass (nicht zu verwechseln mit dem Gedicht völlig gleichen Beginns von Scheffler); sie fällt in textlicher wie in kompositioneller Hinsicht etwas aus dem Rahmen dieser Gruppe, der sie trotz ihrer choralartigen Behandlung einge-reiht wurde, weil ihr ein *cantus prius factus* fehlte.

Es würde von besonderem Reiz sein, könnte man der Frage nachgehen, wie Buxtehude zu diesen Dichtungen gekommen ist. Auffällig ist, daß an der Spitze

neben dem „rüstigen“ Wedeler Pfarrer strengster lutherischer Observanz der konvertierte Breslauer Arzt und der Naumburger Jurisconsultus stehen. Rists Dichtungen waren zu ihrer Zeit weit verbreitet, auch über Norddeutschland hinaus, wie die mehrfachen Auflagen seiner Werke beweisen (vgl. W. Krabbe, J. Rist, 1910); der „Organisator des deutschen Parnasses“ war für Niederdeutschland damals eine Art Literaturpapst. Daß seine Liederbücher und Andachtssammlungen dem Lübecker Marienorganisten geläufig gewesen sind, ist fast selbstverständlich. Zudem verbreiteten sich Rists Dichtungen seit etwa 1670 in vielen, vorwiegend mitteldeutschen Gesangbüchern, einige schon seit den 1660er Jahren, und die Hamburger Gesangbücher von 1675 und 1679 haben eine Reihe davon aufgenommen. Anders liegt die Sache bei Joh. Scheffler. Dessen Lieder gingen doch sehr viel vereinzelter und meist erst spät, viele erst in den 1690er Jahren und nach 1700 in die Kirchengesangbücher über und begegneten vielfacher Ablehnung. Ernst Christoph Homburgs Dichtungen gelangten zwar von den 1670er Jahren an langsam in den Kirchengebrauch, aber auch dann vorwiegend nur in Mitteldeutschland.

Die ganze Frage bedürfte einer Spezialstudie. Was bisher ausgesagt werden kann, beschränkt sich auf die Vermutung, daß Gemeindegesangbücher kaum Buxtehudes Quellen gewesen sein können. Vielleicht führt die Fassung des einen Schefflertextes (Abt. IVb) „*Nun freut euch, ihr Frommen, mit mir*“, die gegenüber dem Original „*Nun freut euch, ihr Hirten, mit mir*“ allein in dieser ersten Zeile leicht verändert ist, später einmal auf die Entdeckung von Buxtehudes Vorlage. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß auch bei Tunder schon ein Schefflertext mit ähnlich verändertem Anfang vorkommt („*Ein kleines Kindelein*“, DDT 3, hrsg. v. M. Seiffert, 1900, Nr. 10, statt „*Ein neues Kindelein*“), wodurch nebenbei die Entstehung dieses Stückes, das Düben in den Jahren 1663–67 kopiert hat auf die Zeit nach 1657 eindeutig fixiert wird. Liegt hiernach die Annahme nahe, daß Tunder wie sein Schwiegersohn eine gemeinsame Vorlage zweiter Hand benutzt haben, so ist doch eine solche Quelle vorerst nicht nachweisbar.

Es ist ein Gedanke von hohem Reiz, sich vorzustellen, daß die „Heilige Seelenlust“ Schefflers und die „Geistlichen Lieder“ Homburgs neben Rists „Himmlichen Liedern“, „Neuen musikalischen Festandachten“, „Passionsandachten“ usw. zur Handbücherei des Lübecker Meisters gehört und seine private sonntägliche Erbauungslektüre gebildet hätten. Eine Vorstellung, deren Anziehungskraft um so mehr zunimmt, als man begreift, in welchem Maße Buxtehude zu Scheffler, in geringerem Grade auch zu Homburg sich durch eine innige Seelenverwandtschaft hingezogen fühlen mußte, während die trockene Lehrhaftigkeit Rists es uns einigermaßen schwer macht, die innere Beziehung des Musikers zu dem Dichter nachzufühlen. Scheffler und Buxtehude sind völlig auf den gleichen Ton zarter Inbrunst gestimmt, und wäre die Zahl der von Buxtehude komponierten Schefflertexte dafür nicht zu klein, so möchte man geradehin urteilen, daß hier eine echte „Begegnung“ zwischen Musiker und Dichter stattgefunden haben müsse, deren Überzeugungskraft den klassischen Begegnungen zwischen C. Ph. E. Bach und Gellert, Schubert und Goethe oder Hugo Wolf und

Mörke in nichts nachstehe. Und täuscht nicht das Wunschbild einer solchen Vorstellung, so gehören doch unter den mehrstrophigen „Arie“ diejenigen über Schefflers Dichtungen „*Meine Seele, wiltu ruhn*“, „*Nun freut euch, ihr Frommen*“ und „*Jesu, meine Freud und Lust*“ kompositorisch zu den wärmsten Schöpfungen Buxtehudes neben Homburgs „*Kommst du, Licht der Heiden*“ und manchem der dichterisch anonymen Stücke.

Vielleicht geht hiermit die Interpretation schon zu weit und ist es nicht erlaubt, auf der Grundlage so schmalen Voraussetzungen einen Einbruch in die private und persönliche Sphäre Buxtehudes zu wagen. Doch kann kaum bestritten werden, daß bei diesen merkwürdig anziehenden mehrstrophigen „Arie“, deren Süße und Tiefe freilich sich dem heutigen Hörer weit schwerer erschließt als die herbe Größe mancher biblischen Kantate, eine Abstufung der Werte zu beobachten ist, die derjenigen der Texte entspricht. In Buxtehude scheint ein feines Gefühl für dichterische Qualitäten gelebt zu haben – man muß es nur mit dem Maßstab der Zeit zu messen suchen.

★

Mit ihren 21 Kompositionen ist die Gruppe der lateinischen Dichtungen und Devotionstexte (Abt. V) für ihre Zeit noch erstaunlich stark vertreten. Da auch das nur in geringen Resten erhaltene Werk Tunders unter 17 Nummern 4 derartige Stücke enthält, von Weckmann dagegen nur eine solche Komposition bekannt ist („*Rex virtutum*“, DDT 6, hrsg. v. M. Seiffert, 1901, Nr. 1, offenbar eine sehr frühe Komposition; „*Angelicus coeli chorus*“, das. Nr. 3, ist eher als Lied zu werten) und von Bernhard bisher keine Komposition über einen derartigen Text zugänglich ist, darf man wohl schließen, daß das Festhalten an diesen wortspielerisch-überladenen, sinnlich-übersinnlichen und wohl einer pietistischen Modeströmung stark entgegenkommenden Texten eine Lübecker Eigenart dieses Zeitalters gewesen ist. Pirro zitiert (S. 205) aus den „*Nova literaria maris Balthici*“, wie noch 1700 der Pfarrer der Marienkirche Bernhard Krechting, mit einigen Versen aus dem „*Jubilus S. Bernardi*“ auf den Lippen sein Leben aushaucht. Ehemals liturgische Texte wie die Hymnen „*O lux beata Trinitas*“ und „*Pange lingua gloriosi*“ oder die Sequenz „*Lauda Sion*“ haben bei Buxtehude diesen Charakter völlig abgestreift und sind wie freie Devotionsdichtungen behandelt, benutzen auch die liturgischen Melodien nicht. Daß Stücke wie etwa die 4 Kompositionen nach dem „*Jubilus S. Bernardi*“, die Dichtungen der Sequenz und der Hymnen sowie auch die sonstigen dieser Abteilung angehörenden Texte von Buxtehude ähnlich wie die deutschen „Arie“ empfunden und behandelt worden sind, erweisen die Neuausgaben uneingeschränkt.

Über die Herkunft und die Quellen der Texte lassen sich Aussagen nicht machen, solange es keine Bibliographie oder Geschichte der neulateinischen Dichtung im 17. Jahrhundert gibt. Der größte Teil von ihnen, soweit er nicht ursprünglich liturgischer Herkunft ist, scheint Überlieferungsgut der Andachts- und Gebetbücher gewesen zu sein; daher auch ihre Ähnlichkeit oder Übereinstimmung mit Texten, die Heinrich Schütz komponiert hat. Bestimmt hat Buxtehude auch auf diesem Gebiet nichts erfunden oder hinzugetan, ebenso-

wenig wie Schütz, von dem Spitta es für die „*Cantiones sacrae*“ vermutet hatte (vgl. A. A. Abert, Die stilistischen Voraussetzungen der *Cantiones sacrae* usw., Kieler Beiträge z. Musikwiss., 2, 1935, S. 1ff.), sondern ihm werden diese späten Reste mittelalterlicher augustinisch-bernhardinischer Mystik aus ähnlichen Quellen zugeflossen sein wie jenem.

Eine Sonderstellung nimmt in dieser Rubrik die Bernhardinische „*Rhythmica oratio*“ ein, eine Textreihe, in der jedes Glied des Gekreuzigten einzeln zum Gegenstand einer frommen Betrachtung gemacht wird. Dies entsprach dem Zeitgeschmack: Rists „*Passionsandachten*“ enthalten einen solchen Zyklus in deutschen Gedichten, der bernhardinische Text ist verschiedentlich, darunter sogar von Paul Gerhardt ins Deutsche übertragen worden. In diesem Zyklus liegt der einzige Fall einer echten Kantatenbildung in lateinischer Sprache vor, ein Kuriosum, wie oben schon bemerkt wurde. Jedes Stück beginnt mit einem Chorsatz zu einem Prosatext, der eine Paraphrase eines Bibelspruches, zum Teil nach dem Hohen Liede, darstellt, schiebt dann eine Reihe von „*Aria*“-Strophen über ostinatem Baß ein, die Abschnitte aus dem „*Jubilus S. Bernardi*“ zum Text haben, und wiederholt am Ende den Chorsatz. Die sonst ganz ungebräuchliche Kombination von Spruch- oder Paraphrasentext in lateinischer Prosa mit lateinischen Einlagestrophen macht wahrscheinlich, daß die „*Rhythmica oratio*“ ihre Komposition durch Buxtehude einem besonderen Umstand verdankt: sie sollte wohl ein Zeugnis verfeinerter geistlicher Bildung vor dem Widmungsempfänger, dem Kenner und Sammler Gustaf Düben ablegen.

Das Bild, das sich aus den Werken der Abteilung V ergibt, verdichtet somit den Eindruck, den die Kompositionen über deutsche Dichtungen erweckten: Buxtehude hat eine große Vorliebe für derartige Texte besessen, die als Äußerungen frommer Kontemplation nicht an die Bedingungen des Chorals gebunden waren und der musikalischen Phantasie ein Feld für freie Betätigung boten. Faßt man, von hier aus rückblickend, den Gesamtaufbau von Buxtehudes Kantatenwerk zusammen, wie er sich aus einer Untersuchung der Texte ergibt, so zeigt sich, daß die deutschen und lateinischen Bibeltexte, rein, oder mit Einlagen versehen, das eine große Neigungsgebiet des Meisters bilden, die freien Dichtungen in deutscher und lateinischer Sprache nebst den wenigen lateinischen Devotionalien in Prosa das andere (trotz der Altertümlichkeit dieser Gattung), und daß dazwischen die Choralbearbeitung als ein zwar wohl angebautes, aber gegenüber diesen beiden Hauptgruppen doch sichtlich mehr nebenher bestelltes Feld erscheint. Dieses Ergebnis wird sich auch aus einer genaueren Untersuchung der Kompositionen heraus bestätigen lassen.

★

Um den Aufbau von Buxtehudes Kantatenwerk verständlich zu machen, bedurfte es einiger Voraussetzungen. Die Gattung „Kantate“ war von der Gattung „Abendmusik“ grundsätzlich zu scheiden. Das vorhandene Kantatengemenge war in eine Reihe von Typen zu gliedern. Die innere Konstruktion des Typus war von der Seite des Textes her zu befestigen. Die aufgestellte Typologie nun legt die Frage nahe, wie diese Typen und ihre einzelnen Vertreter in dem zeitlichen Ablauf von Buxtehudes Schaffen anzusetzen sind, bzw. ob der Typus

gleichzeitig eine Phase der allgemein-geschichtlichen und der persönlichen Entwicklung des Komponisten vertritt. Dieser Frage kann zunächst nur von der Seite der Quellenkritik aus nachgegangen werden; sie wird später von der Seite des musikalischen Stils aus erneut zu prüfen sein.

Das oben wiedergegebene Verzeichnis von Buxtehudes Kantaten enthält vier verschiedene Arten von Datierungen: 1. Zuweisungen Pirros an eine bestimmte Entstehungszeit aus biographischen oder geschichtlichen Gründen, 2. gesicherte Datierungen durch Drucklegung einzelner Kompositionen, 3. Versuchsdatierungen Pirros auf der Grundlage seiner Zuordnung der Kantaten zu bestimmten „Abendmusiken“ und 4. die Zeitangaben, die Düben seinen Kopien in den Uppsalaer Sammlungen zugesetzt hat.

Zwei Kantaten glaubt Pirro verhältnismäßig früh ansetzen zu können. „*Aperite mihi portas*“ (Abt. II) ist durch die Widmung an den Kgl. schwedischen Kommissar Christoph Schneider und Buxtehudes Zuschrift in Verbindung mit einigen weiteren Argumenten, die Pirro S. 82 ff. ausführlich diskutiert hat, ziemlich sicher, selbst wenn man Pirros Überlegungen nicht in allen Einzelheiten folgen will, auf die Jahre 1666–67 zu datieren. Es ist die einzige Komposition, von der man mit Bestimmtheit weiß, daß Buxtehude sie noch als Organist der Deutschen Kirche in Helsingör verfaßt hat, und vielleicht die früheste erhaltene Kantate. Noch etwas früher könnte möglicherweise „*An filius non est Dei*“ (Abt. V) entstanden sein; die Beweggründe jedoch, die Pirro zu diesem frühen Ansatz bestimmen, sind ausnahmsweise stilkritischer Art und können in diesem Zusammenhang noch nicht erörtert werden. Die „Aria“ „*Klinget für Freuden*“ (Abt. VI) ist für die Hochzeit Karls XI. von Schweden komponiert, die im März 1680 stattfand. In der gleichen Tabulatur mit ihr vereinigt findet sich die Kantate „*O fröhliche Stunden, o herrliche Zeit*“ (Abt. IVb), die damit sicher der gleichen Entstehungszeit zuzuweisen ist (Pirro 209). Gleichfalls durch ein Hochzeitsdatum gesichert ist die „Aria“ „*O fröhliche Stunden, o herrlicher Tag*“ (Abt. VI) für 1705, die späteste erhaltene Komposition Buxtehudes. Auf sehr schwachen Füßen steht die Mutmaßung Pirros, die Kantate „*Ist es recht, daß man dem Kaiser Zinse gebe*“ (Abt. Ib) könne mit der Kontribution in Zusammenhang gebracht werden, die Kaiser Leopold I. der Stadt Lübeck im Jahre 1677 auferlegte. Die Vermutung erscheint so weit hergeholt, daß sie keinen Anspruch auf Gültigkeit erheben kann.

Durch Drucklegung ist die Datierung einiger Gelegenheitskompositionen gesichert. „*Mit Fried und Freud*“ ist zum Tode von Dietrich Buxtehudes Vater Johannes 1674 gedruckt worden. Doch ist diese Komposition nachweislich schon zum Tode des Lübecker Superintendenten Hanneken 1671 entstanden; vermutlich ist ihr eine „Aria“ erst bei der zweiten Verwendung hinzugefügt worden. Die Sterbearia „*Jesu, meiner Freuden Meister*“ (Abt. IVb) erschien im Druck 1677, und die Hochzeitsarien „*Auf, stimmet die Saiten*“ (1672), „*Auf, Saiten, auf*“ (1673), „*Gestreuet mit Blumen*“ (1675), „*Schlagt, Künstler, die Pauken*“ (1681, nur Textdruck), „*Deh credete il vostro vanto*“ (1695) und „*Opachi boschetti*“ (1698; alle Abt. VI) sind gleichfalls durch Druckdaten fixiert. Leider handelt es sich bei allen diesen Druckwerken um bloße „Arie“ zu Gelegenheits-

zwecken und im Falle von „*Mit Fried und Freud*“ um eine stilistisch so abseitige Komposition, daß aus ihnen für eine Stützung von Datierungen auf stilkritischer Grundlage nicht viel zu gewinnen ist: die Tatsache der italienischen Texte bei den Hochzeitsarien von 1695 und 1698 bildet das einzige Symptom einer Wandlung, und auch dieses ist nur äußerlicher Art.

Die dritte Kategorie von Datierungen, die Pirro durch Zuteilung einzelner Kantaten zu gewissen Abendmusiken zu gewinnen suchte, fällt mit der oben unternommenen Scheidung von „Kantaten“ und „Abendmusiken“ völlig dahin; die Datierungsfrage war einer der Anlässe, diesen Strich zu ziehen. Pirro wollte „*Ich bin die Auferstehung*“ (Abt. Ia) und „*Ihr lieben Christen, freut euch nun*“ (IIIc) dem „Jüngsten Gericht“ (1683), die Gruppe von 6 Kantaten „*Kommst du, kommst du Licht der Heiden*“, „*Wie soll ich dich empfangen*“, „*Mein Gemüt erfreuet sich*“, „*Jesulein, du Tausendschön*“, „*Das neugeborne Kindelein*“ (alle IVb) und „*In dulci jubilo*“ (IIIa) der „Himmlischen Seelenlust auf Erden über die Menschwerdung und Geburt unseres Heilandes Jesu Christi“ (1685), die Devotionskantate „*O clemens, o mitis*“ (V) dem „Verlorenen Sohn“ (1688) zuteilen. Es ist an und für sich nicht ausgeschlossen, daß diese Kompositionen ungefähr in diese Zeit gehören. Nachdem aber einmal festgestellt worden ist, daß „Kantate“ und „Abendmusik“ wesensverschiedene Dinge sind – auch W. Stahl (F. Tunder und D. Buxtehude, 1926, S. 66) hat sich in diesem Sinne ausgesprochen –, müssen Pirros Zuteilungen und mit ihnen seine Versuchsdatierungen als hin-fällig betrachtet werden.

Die wichtigsten und besten Anhalte für die Zeitbestimmung der Kantaten bilden Gustaf Dübens Eintragungen. Soweit bekannt, ließ sich Düben Kompositionen, sofern er sie nicht gedruckten Vorlagen entnahm, von seinen Korrespondenten aus aller Welt zusenden, wahrscheinlich in Stimmensätzen, die er dann intavolierte. Es ist nicht anzunehmen, daß Düben für die Zwecke seiner Sammlungen gereist wäre (Seiffert im Vorwort zu DDT 3, 1900), nur eine Reise nach Lübeck und wahrscheinlich Hamburg ist für 1663/64 bezeugt. Gerade das Verfahren der Zusendung aber gibt einige Gewähr dafür, daß zwischen dem Zeitpunkt der Entstehung eines Werkes und dem des Einganges bei Düben kein allzugroßer Zwischenraum liegen dürfte. Die Komponisten werden Wert darauf gelegt haben, ihm ihre jeweils neuen Stücke zu schicken, und Düben wird mit der Intavolierung auch nicht gezögert haben. Seiffert konnte schon im Vorwort zu DDT 3 (Tunder) darauf hinweisen, daß die anderweit gesicherte Entstehungszeit einzelner Kompositionen von Chr. Bernhard, K. Förster und M. Weckmann mit den Eintragungen Dübens genau übereinstimmt. Für Buxtehude darf daher ein Gleiches angenommen werden, und so erhalten Dübens – leider spärliche – Datierungen eine Bedeutung, die weiter über die von *termini ad quos* hinausgeht.

Die zeitliche Ordnung der Dübenschen Eintragungen ist die folgende:

1676 *Jesu dulcis memoria* (Abt. V)

1680 Die 7 Kantaten der „*Rhythmica oratio*“ (V)

1681 *Sicut Moses* (II)

Gen Himmel zu dem Vater mein (IIIa)

O dulcis Jesu (V)

- 1682 *Lauda Sion Salvatorem* (V)
 1683 *Ich sprach in meinem Herzen* (Ia)
 Ich halte es dafür (Ib)
 Canite Jesu nostro (V)
 1684 *Je höher du bist* (Ib)
 Pange lingua (V)
 1685 *Fürchtet euch nicht* (Ib)
 1687 *Herren vår Gudh* (IIIa)

Damit ist die Zahl der sicher datierten Kantaten erschöpft. Als letzte Möglichkeit einer quellenmäßigen Datierung bleiben die aus den Textdichtungen der „Arie“ sich ergebenden Zeitbestimmungen übrig. Leider liegen sie größtenteils zu früh, um Anhaltspunkte abzugeben. Das Lied „*Was frag ich nach der Welt*“ von G. M. Pfefferkorn (Abt. IVb) ist (nach Fischer, Kirchenliederlexikon) zuerst 1671 gedruckt, aber vor 1667 gedichtet worden, kommt also für die Datierung der Kantate nur insofern in Betracht, als Buxtehude es nicht vor 1671 kennengelernt haben kann. Für „*Was mich auf dieser Welt betrübt*“ (Abt. IVa) ist die Verfasserschaft nicht geklärt; Fischer gibt M. Franck an, womit die Veröffentlichungszeit auf 1657 zurückfallen würde (Francks „Geistliches Harppfenspiel“, Koburg 1657, konnte ich nicht einsehen). Der Kritische Bericht der Gesamtausgabe (Bd. IV, S. 75) nennt Ahasverus Fritsch und die Jahreszahl 1679. Zahn (IV Nr. 7525) bestätigt Fritsch als Verfasser und nennt die Zuteilung an M. Franck ausdrücklich unrichtig. Solange die Frage nach der Verfasserschaft nicht beantwortet ist, kann also auch in diesem Falle aus der Dichtung eine Datierung der Komposition nicht abgeleitet werden. „*Spann aus*“ von Michael Walther ist zuerst 1670 in einem Frankfurter Gesangbuch im Druck erschienen, der Verfasser ist aber schon 1662 gestorben, und das Lied könnte möglicherweise schon vor der Frankfurter Drucklegung bekannt gewesen sein; es erscheint weiter in Hamburg 1675, von dort kann Buxtehude es kennengelernt haben. Eine wenn auch nicht ganz sichere Handhabe für die Zeitbestimmung der beiden Kantaten „*Ich habe Lust abzuschneiden*“ (Abt. Ib) wäre damit gegeben. Die Kantate „*Eins bitte ich vom Herrn*“ (Ib) wird durch das Lied von Weselovius in die Zeit nach 1676 verwiesen. „*Bedenke, Mensch, das Ende*“ soll (nach Fischer, Kirchenliederlexikon) zuerst im Braunschweiger Gesangbuch 1686 erschienen sein (die Verfasserschaft ist nicht gesichert); ob diese Angabe richtig ist, bedarf noch der Nachprüfung, andernfalls wäre für die Kantate gleichen Titels damit ein frühestmögliches Datum gewonnen. Rists „*Dein edles Herz*“ (IVb) ist 1664 im Druck erschienen, liegt also für eine Datierung von Buxtehudes Komposition reichlich früh. Alle übrigen Dichtungen gehören der Zeit vor und um 1660 an, fallen also für eine Bestimmung der Kompositionszeit nicht ins Gewicht.

Andere Methoden quellenmäßiger Datierung können vorläufig nicht angewendet werden. Es muß Aufgabe einer künftigen Forschung sein, die Dübensche Sammlung in ihrer Gesamtheit chronologisch zu ordnen; da Düben sehr viele Werke aus Drucken intavoliert hat, muß das möglich sein. Davon abgesehen, wird es für die weitere Buxtehudeforschung darauf ankommen, an Hand

der wenigen gesicherten Daten durch stilkritische Untersuchung die weniger gesicherten und unsicheren nachzuprüfen und von dem Ergebnis aus die große Menge der bisher undatierbaren Kantaten stilkritisch zu ordnen.

Das wichtigste Ergebnis der hier versuchten vorläufigen Chronologie besteht darin, daß sich das erhaltene Kantatenwerk Buxtehudes im wesentlichen auf die enge Spanne von 1676 bis 1687 verteilt, d. h. auf den Zeitabschnitt, den Dübens Kopien umfassen. In die 1660er Jahre läßt sich einigermaßen sicher nur „*Aperite mihi portas*“, vermutungsweise „*An filius non est Dei*“, in das Jahr 1671 die Kontrapunktstudie „*Mit Fried und Freud*“ verweisen. Die Anhaltspunkte, die sich aus den Entstehungs- bzw. Veröffentlichungszeiten einzelner Dichtungen ergeben, sind ohnehin nur termini post quos. War es längst klar, daß einzig Dübens Sammlerfleiß der Nachwelt ein Stück von Buxtehudes Kantatenschaffen übermitteln hat (die 20 Lübecker Kantaten sind gegenüber Uppsala nur als sekundäre Quellen zu werten, wie dies Seiffert auch in einem Falle für Tunder nachgewiesen hat), so erhellt nunmehr mit erschreckender Deutlichkeit, daß es nur ein bescheidener Rest von Buxtehudes gesamtem Kantatenwerk sein kann, was uns heute bekannt ist.

Seine Arbeiten aus der Zeit von Helsingör fallen so gut wie gänzlich aus, für die ersten 9–10 Lübecker Jahre fehlt jeder Anhalt einer sicheren Datierung, und, was das Schlimmste ist, die letzten etwa 20 Lebensjahre sind überhaupt nicht vertreten. Mit Ausnahme der Kantate über das schwedische Lied „*Herren vår Gudh*“ enden Dübens Eintragungen mit dem Jahre 1685. Selbst wenn man annimmt, daß Düben – der damals schon ein Sechziger war – die eine oder andere Komposition noch in den folgenden Jahren von Buxtehude erhalten und eingetragen habe, so setzt doch spätestens der Tod Dübens (1690) der Erhaltung von Buxtehudes Werken die Grenze. Es fehlt also in der Überlieferung fast alles, was erlauben könnte, den bisher ganz ungeklärten Anfängen von Buxtehudes Stil nachzugehen, es fehlt aber auch alles das, was Sebastian Bach von Buxtehudes Kantaten vermutlich gehört haben wird und was die Brücke zur Spätzeit der protestantischen Kirchenkantate gebildet haben muß.

Auf die Typen von Buxtehudes Kantaten verteilt, läßt sich das Ergebnis folgendermaßen ausdrücken. Einzig und allein die „Aria“, vorwiegend in der einstrophigen Form, ist über das ganze Lebenswerk von 1672 bis 1705 hin nachweisbar (Sterbe- und Hochzeitslieder). Die lateinische Devotionskantate ist für die Zeit von 1676 bis 1684, die deutsche Bibeltextkantate für die Jahre von 1683 bis 1685 gut belegt. Von den Choralkantaten und den Kompositionen über lateinische Bibeltexte ist nur je ein Stück, beide für 1681, gesichert. Es fällt auf, daß keine einzige der großen mehrstrophigen „Arie“ datiert ist, während die Zahl der datierten lateinischen Devotionskantaten mit 12 überrascht. Mag dies Zufall oder Ausdruck einer Wertschätzung Dübens sein, gewiß ist, daß die bisherige Chronologie eine feste, wenn auch sehr schmale Plattform für die stilkritische Forschung abzugeben vermag.

* * *

Sechs Typen von Kantaten wurden aufgezeigt. Scheidet man die einstrophige „Aria“ und die Gelegenheits-„Aria“ (VI) aus, und faßt man die deutschen und

die lateinischen Bibeltexte als Einheit, so bleiben vier grundsätzlich verschiedene Gruppen übrig. In ihnen erwächst die Kantatenbildung aus drei Ansätzen, einerseits aus der Durchflechtung von Bibeltexten mit freier Dichtung oder auch Choralstrophen (Abt. Ib und c), wobei der Sonderfall der „Oratio rhythmica“, den die Geschichte als nicht weiter entwicklungsfähig erwiesen hat, beiseite bleiben kann, andererseits aus der Anreihung von Bibelstellen, Dichtung und fremden Choralstrophen an eine erste Choralstrophe (Abt. IIIb und c) – der von Bach her geläufige Fall der echten Choralkantate, bei der der Choral die Einheit bildet und nur von Einschüben durchsetzt wird (so etwa schon bei Schelle) kommt bei Buxtehude nicht vor –, dritterseits aus der Durchkomposition von Chorälen und „Arie“.

Die Musikgeschichte des Zeitalters kennt alle drei Möglichkeiten. Die erste hat Moser in seiner „Mehrstimmigen Vertonung des Evangeliums“, I, Leipzig 1931, S. 63ff. auszugsweise dargestellt. Doch fällt auf, wie schwach bei Buxtehude gerade der Typus der Evangelienkantate vertreten ist. Unter den 45 Stücken der Abteilungen I und II finden sich nur 11 über Evangelien- oder Episteltexte, und unter diesen wiederum nur 9, die der Perikopenordnung angehören; überdies sind einige von ihnen nur kurze Zitate aus den betreffenden Perikopen. Das ist merkwürdig für Kompositionen, die rund 30 Jahre nach Hammerschmidts „Gesprächen über die Evangelia“, Ahles „Geistlichen Dialogen“ und „Neugepflanztem Thüringischem Lustgarten“, rund 20 Jahre nach Ahles „Frühlingslust“ und „Neuen Andachten“, besonders merkwürdig aber für Werke, die 10–20 Jahre nach den vielfältigen Evangelienmusiken Briegels entstanden sind. Daß die Vertonung reiner Bibeltexte in den Jahrzehnten von 1650 bis 1680 noch immer gebräuchlich geblieben war, bezeugen neben Buxtehudes Kantaten die Evangelienarbeiten Brückners und Horns. Solange keine eingehende Entwicklungsgeschichte der Kantatentexte von Hammerschmidt bis Bach vorliegt, lassen sich aus diesem Verhältnis Schlüsse für die Stellung von Buxtehudes Kantaten nicht ableiten. Aber es bleibt seltsam, wie zurückhaltend der Lübecker Meister mit der Textkombination verfährt, wenn man dagegen das überbunt gehäufte Flickerwerk zitatenhafter Textkonglomerate hält, das Augustin Pfleger zu seinem Evangelienjahrgang verwendet hat (Dübens Sammlungen, Uppsala, undatiert, vielleicht um 1670? Vgl. Fritz Stein in der Festschrift für Max Schneider, Halle 1935, S. 126ff. und im „Chorwerk“, Heft 52, Wolfenbüttel 1938; eine Dissertation über Pfleger ist im Musikwissenschaftlichen Institut Kiel in Vorbereitung). Pfleger war von etwa 1665–1681 Gottorfischer Hofkapellmeister und gehörte zu den Korrespondenten Dübens; seine Kompositionen dürften Buxtehude doch wohl bekannt gewesen sein. Gewiß scheint, daß Buxtehudes Kantaten nur wenig mit der Reihe von Evangelienzyklen zu tun haben, die als Fundament der Kantatengeschichte gelten. Selbst wenn man annimmt, daß die eine oder andere Psalmenkomposition, die eine oder andere „Aria“ loco Evangelii zu verstehen sei – Moser hat ja gezeigt, wie schon bei Briegel sich der feste Ansatz des Kerntextes mehr und mehr in die kontemplativen Zusätze hinein verliert, von ihnen überwuchert und durch evangelienfremde Bibeltexte ersetzt wird –, so bleiben doch wenig genug Beiträge Buxtehudes zu dieser Gat-

tung übrig. Vielmehr scheint es, daß bei ihm der kantatenmäßige Textaufbau im Anschluß an eine Bibelstelle frei aus der Gewohnheit oder der pietistisch-kontemplativen Neigung der Zeit ohne Anlehnung an bestimmte Vorbilder herauswächst.

Steht Buxtehude mit seiner Zurückhaltung gegen übermäßige Textanhäufungen im Vergleich zu Briegel oder zu Pflieger verhältnismäßig konservativ da, so erscheint er mit der zweiten Art von Kantatenbildungen, der Anreihung von Bibelsprüchen, Dichtung und fremden Choralstrophen an eine erste Choralstrophe eher als weit vorgeschritten. Jedenfalls ist vor seiner Zeit diese Zusammenstellung noch kaum verbreitet gewesen. Bei Weckmann findet sie sich noch nicht, aber auch nicht bei Schelle (bei diesem ein schwacher Ansatz in seiner Kantate „Nun danket alle Gott“; vgl. Graupner, *Das Werk des Thomas-kantors J. Schelle*, Diss. Berlin 1929). Ebensowenig enthalten die von M. Seiffert herausgegebenen Werke Nürnberger Meister (Denkm. d. Tonk. in Bayern, VI, 1, 1905) etwas der Art. Selbst bei dem wegweisenden J. Philipp Krieger, der mehr als ein Jahrzehnt jünger als Buxtehude ist, sucht man sie vergebens (DDT 53/54, herausgegeben von M. Seiffert). Das bestätigt die Vermutung, daß Buxtehudes hierhin gehörende Kantaten verhältnismäßig spät liegen müssen.

Mit der dritten Art von Kantatenbildungen endlich, der Durchkomposition von Chorälen oder „Arie“ schließt Buxtehude unmittelbar an seinen Schwiegervater an. Die Choralkomposition per omnes versus ist bei Tunder prächtig ausgebildet (DDT 3, Nr. 15–17), und es bedarf daher keiner Anknüpfung von Buxtehudes Werken dieser Art an fernerstehende Meister wie Schelle oder Wecker. Für die Durchkomposition freier Dichtungen hingegen bietet Tunder noch keinen Vergleich. Eher kann hierfür als Parallelerscheinung J. Schelle (DDT 55/56, hrsg. von A. Schering) oder auch J. Ph. Krieger (DDT 53/54, hrsg. von M. Seiffert) herangezogen werden, deren entsprechende Arbeiten freilich nicht früher als diejenigen Buxtehudes, sondern gleichzeitig liegen dürften. Bei Weckmann gibt es keine derartigen Kompositionen, auch nicht unter seinen verschollenen Werken (G. Ilgner, *M. Weckmann, Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft*, 6, 1939, S. 177ff.). Für Bernhard und K. Förster fehlt eine Übersicht. Pflieger ist auf diesem Gebiete nicht beteiligt. Dagegen scheint Briegel Ähnliches zu bieten in „Chr. Rehefelds Evangelischem Palmenzweig“, 1684, und „Joh. Braunens Cithara Davidico-Evangelica“, 1685, Werken, die zur Zeit nicht zugänglich sind, deren unmittelbare zeitliche Nachbarschaft zu Buxtehudes Kantaten aber einen Vergleich herausfordert. Man wird für diese mehrstrophigen „Arie“ auch die weltliche Liedkomposition des Zeitalters zum Vergleich heranziehen müssen. Die bisher bekannten Liederwerke allerdings (die Lieder von J. W. Franck, G. Böhm und P. L. Wockenfuß zu Elmenhorsts Dichtungen, DDT 45; die „Harmonische Freude“ Erlebachs, DDT 46/47; das von W. Vetter im 2. Bande seines „Frühdeutschen Liedes“, 1928, vorgelegte Material usw.) bieten für Buxtehudes Behandlung der Mehrstrophigkeit keine Anknüpfung. Das Beispiel aus Knüpfers „Madrigalien und Canzonetten“, 1663, das Moser („Corydon“, 1933, II, S. 32) bringt, läßt sich nur als recht entfernter

Verwandter heranziehen. Der Typus der „Aria“ Buxtehudes weist am meisten Ähnlichkeit mit den Liedern von Franck, Böhm und Wockenfuß auf, die aber selbst in der ersten Auflage von Elmenhorsts Werk (1681/82) zu spät liegen, um als Muster betrachtet zu werden. Die großartige Freiheit der Buxtehudeschen variierenden Durchkomposition jedenfalls wird von keinem anderen Meister der Zeit erreicht.

* * *

Es wird Sache der stilkritischen Untersuchung sein – die später unternommen werden soll –, die näheren Beziehungen nachzuweisen, die Buxtehude mit anderen Komponisten verbinden. Für die Gegenstände, die hier erörtert wurden, ergibt sich aus der geschilderten Zusammensetzung von Buxtehudes Kantatenwerk nur noch die Frage nach dem Verwendungszweck. Es scheint, daß die Voraussetzungen, die für das Schaffen der mitteldeutschen Meister gelten, für die norddeutschen, mindestens für Buxtehude nicht zutreffen. Jene denken und planen in liturgischen Formularen, Buxtehude offenbar nicht. Nirgends entsteht der Eindruck, als seien zyklische Zusammenhänge beabsichtigt gewesen; die Kantaten stehen alle einzeln für sich, ähnlich wie bei Weckmann, Bernhard und Förster. Dem weitaus größten Teil von ihnen kann ein bestimmter liturgischer Ort gar nicht zugewiesen werden. Das gilt offensichtlich für die Devotionalien der Abteilung V, aber ebenso gewiß für die „Arie“ der Abteilung IV, die durch die Herkunft ihrer Texte, soweit sie bekannt ist, ja schon als reine Andachtsliteratur ausgewiesen werden. Die Choralarbeiten der Abteilung III scheinen geradezu absichtlich die lutherischen Stammlieder zu meiden; nur zwei von ihnen („*In dulci jubilo*“ und „*Heut triumphieret Gottes Sohn*“) sind an bestimmte Feste geknüpft, das „*Erhalt uns, Herr*“ braucht nicht gottesdienstlich bezogen zu werden. Selbst die biblischen Kantaten der Abteilungen I–II lassen sich nur in den wenigen Fällen von Perikopentexten eindeutig dem *Proprium de tempore* zuordnen; weitaus die größte Zahl trägt einen so allgemeinen Charakter, daß es für ihren liturgischen Gebrauch bei einem „Kann“ sein Bewenden haben muß. Alles weist darauf hin, daß diese Kompositionen wohl für den Gottesdienst verwendet werden konnten, in erster Linie aber als geistliche Erbauungsmusiken außerhalb seiner verstanden werden wollen.

Es ist bekannt, daß die Lübecker Bürger vor der Börse sich in die Marienkirche zu begeben pflegten, um sich dort durch eine erbauliche Musik auf die Tagesarbeit vorzubereiten. Eine Einrichtung, die für heutige Verhältnisse unverständlich erscheint, die aber, wie E. Preußner (Die bürgerliche Musikkultur, Hamburg 1935, S. 11f.) treffend bemerkt hat, beweist, „was Musik damals im Leben des Bürgers bedeutete“ und „wie tief sie in Handel und Wandel des städtisch-kaufmännischen Lebens eingebaut war“. Das eingangs erwähnte Zeugnis von Kaspar Ruetz (1752) belegt eindeutig, daß der Organist von „einigen reichen Leuten, die zugleich Liebhaber der Musik waren“, für diese Musiken beschenkt und dadurch „angetrieben worden sei, erst einige Violinen und ferner auch Sänger dazuzunehmen“. Solange es sich um diesen Brauch handelte, in der Marienkirche eine Musik vor dem Tagesgeschäft anzuhören, kann es keine abendliche Vorführung gewesen sein. Und wenn diese Aufführungen später in die

Abendmusiken übergegangen sein sollten (was jedoch fraglich ist, da Tunder schon 1646 vom „Abendspielen“ spricht, das Zeugnis von Ruetz aber sich auf seine Jugend, d. h. die Zeit um 1670–80 bezieht), so kann doch wohl kaum ein Zweifel bestehen, daß für diese „Kirchenkonzerte“ des Organisten mit Instrumentisten und Sängern Werke wie die Kantaten von Buxtehude bestimmt gewesen sein müssen. Von den „Commercijrenden Zünften“ war, wie aus Buxtehudes Briefen bekannt ist (Stahl, Tunder und Buxtehude, S. 26) ursprünglich die Anregung zu den „Abendmusiken“, offenbar aber daneben auch diejenige zu den konzertartigen Vorführungen vor der Börse ausgegangen. Zwischen beiden braucht nicht notwendig ein Entwicklungszusammenhang angenommen zu werden. Auch Stahl ist der Meinung, daß bei solchen Vorführungen die Solokantaten Tunders Verwendung gefunden haben. Um so mehr muß dies für die Kantaten Buxtehudes vermutet werden, die ihrem ganzen Charakter und ihren Texten nach nur so locker mit dem Gottesdienst verbunden sind. Es scheint daher nicht ganz begründet, warum Stahl (a. a. O. S. 51) meint: „Die Kantaten Buxtehudes für Chor, Solostimmen und Orchester waren sicherlich in erster Linie für die vom Kantor an den Festtagen im Gottesdienst aufgeführte Figuralmusik bestimmt“.

Wenn die Verwendung von Buxtehudes Kantaten in konzertartigen Aufführungen somit als ihre Erstbestimmung erscheint, so braucht deswegen die Möglichkeit ihrer Benutzung im Gottesdienst nicht in Abrede gestellt zu werden. Es liegt aber nahe, daß Buxtehude seine Werke vorwiegend selbst aufgeführt haben wird. Das konnte er als Organist im Gottesdienst nicht, weil die Figuralmusik von dem Kantor vom Chor aus besorgt wurde.

Läßt sich die konzertartige Aufführung von Buxtehudes Kantaten vorerst auch nur hypothetisch aussprechen, so gewinnt sie doch an Wahrscheinlichkeit, indem hierdurch die von den mitteldeutschen Musikern so verschiedene Zusammensetzung seines wie überhaupt des norddeutschen Kantatenrepertoires ihre Begründung finden würde. Mußte im Anfang der vorliegenden Abhandlung eine strikte Scheidung zwischen „Abendmusik“ und „Kantate“ durchgeführt werden, soweit es sich um diese Begriffe im Sinne künstlerischer Gattungen handelt, so schließt sich nun der Ring. Es führt eine Brücke von der Kantate zur Abendmusik, wenn man den Verwendungszweck ins Auge faßt.

Es scheint nämlich, daß der Ausdruck „Abendmusik“ immer viel zu eng und zu einseitig im Sinne von „Oratorium“ oder „Geistlichem Musikdrama“ verstanden worden ist. In den bei Stahl (S. 26, 62ff.) zitierten Briefstellen Buxtehudes weist nichts mit Notwendigkeit darauf hin, daß es sich immer um oratorische Aufführungen im Sinne des „Jüngsten Gerichtes“ gehandelt haben müsse. Im Gegenteil, es ist ja bezeugt, daß in den abendlichen Veranstaltungen durchaus nicht immer zusammenhängende Oratorien „vorgestellt“ worden sind: 1682 hat Buxtehude nach eigener Aussage (Stahl S. 61) nicht ein „so vollkommenes Werk, als er wohl gewünscht und vorgehabt, praestiren können“; nach 1668 war (Stahl S. 58) die Abendmusik sogar abgeschafft und durch eine „Sonntagsmusik“ ersetzt worden; 1700 vollends (Stahl S. 66) wurden an jedem der vier ersten von den fünf Sonntagen, an denen die Abendmusiken stattzufinden

pflegten, „je zwei Kantaten für Solostimmen, Chor und Orchester und ein Schlußchoral“ musiziert, deren Titel bekannt und bei Stahl abgedruckt sind (bis auf „Singet dem Herrn“ sind sie alle verschollen). Mit anderen Worten: wie in den Morgenmusiken „vor der Börse“, so sind auch in den Abendmusiken bestimmt häufig genug kantatenartige Werke verwendet worden. In den Rahmen der „Abendmusik“ als oratorisch-dramatischer Gattung gehören und passen sie nicht, wie oben gezeigt wurde, und Pirros dahingehende Ansicht bleibt nach wie vor irrig. Als Material für konzertartige Aufführungen aber haben sie dort mit Bestimmtheit einen Platz gehabt.

Die besonderen Musikverhältnisse Lübecks als einer Stadt, die im freien, konzertartigen Musikvortrag, ähnlich wie Hamburg mit seinem Collegium Musicum, der kirchlich-liturgischen Gebundenheit mitteldeutscher Gewohnheiten weit voraus war, dürfen als äußerer Anlaß für die besondere Artung von Buxtehudes Kantatenwerk gelten. Sie haben den Fähigkeiten des Meisters den Weg gebahnt und einer Musik das Lebensrecht verliehen, deren persönlich gefärbte, undogmatische Religiosität den jungen Bach angezogen haben mag und in Händels Oratorien ihre gleichsinnige Fortsetzung gefunden hat.

* * *

Die vorstehende Studie wird durch einen II. Teil ergänzt werden, der sich mit den stilgeschichtlichen Fragen um Buxtehudes Kantaten beschäftigt. Er wird neben die oben dargelegte, von den Texten her entwickelte Typologie den musikalischen Aufbau des Kantatenwerkes stellen und versuchen, das Gattungsbestimmte vom Individuellen zu sondern. Er wird von da aus im Anschluß an die oben erörterte Chronologie die zeitliche Ordnung der nicht datierten Kantaten erörtern. Endlich wird er einen Stilvergleich mit den Kantaten von Meistern aus Buxtehudes Umgebung anstellen und der Frage nachgehen, worin das Einmalige und Persönliche in Buxtehudes Kantatenschaffen zutage tritt.

Zur Geschichte und Stilistik des vierhändigen Klaviersatzes

Von

Josef Müller-Blattau

In der Geschichte der Klaviermusik ist Aufkommen, Entwicklung und Vollendung der Setzweise zu vier Händen bisher recht stiefmütterlich behandelt worden. Eine Münchener Dissertation von Max Wilhelm Eberler (1922, nur in Schreibmaschinenschrift) griff das Problem erstmals auf, vorher und nachher sind einige wenige Aufsätze über Teilfragen zu finden. Aber die Kernfrage nach dem Wesen des vierhändigen Klaviersatzes und seiner Bedeutung für die Ausbildung des klassischen Stils der Klaviermusik ist bisher nirgends beantwortet worden. Merkwürdig ist auch die Geringschätzung des vierhändigen Schaffens der beiden Großmeister Mozart und Schubert. Es wird in den Lebens- und Werkbeschreibungen als Nebengebiet behandelt und mit ein paar Sätzen abgetan. Das hängt zusammen mit dem Niedergang der Hausmusik seit der Jahrhundertwende und dem fast ausschließlichen Gebrauch vierhändiger „Bearbeitungen“ als einer Notbrücke zu den großen Werken der Kammer- und Orchestermusik. Der Aufschwung der Schallplatte in den letzten Jahren machte diese Bearbeitungen in immer stärkerem Maße überflüssig. Das Wichtigste aber ist, daß wir Sinn und Sendung echter Hausmusik neu erkannten. In ihr hat das „Vierhändigspielen“ seine besondere Aufgabe und seinen selbständigen Wert. Nicht von ungefähr hat ein besonders spürsinniger Verlag seinem hübschen und humorvollen Büchlein über das „stillvergnügte Streichquartett“ eines über das „Vierhändigspielen“ folgen lassen, das freilich über Eberlers Arbeit kaum hinauskommt. Aber es ist dennoch ein Anzeichen dafür, daß man sich auf die Werte einer fast vergessenen und wenig beachteten Kunstgattung wieder besinnt. Als ein ähnliches Anzeichen möchte auch unsere Darstellung gewertet sein.

Sie beginnt mit der bedauernden Feststellung, daß der berühmte Meister einer solchen „musikalischen Kulturstudie“. W. H. Riehl, uns nichts darüber hinterlassen hat. In den „Briefen an einen Staatsmann“ (von mir neu herausgegeben unter dem Titel „Musik im Leben des Volkes“, Kassel 1936) wäre im sechsten Brief „Hausmusik und Musikunterricht“ der Ort dazu gewesen. So müssen wir Nachfahren versuchen die Lücke zu schließen.

In der letzten Anzeige, die der Vater Mozart in den Londoner „Public Advertiser“ vom 11. Juli 1765 einrückt, heißt es zur Anpreisung des Konzertes von Nannerl und Wolfgang Mozart: „Die beiden Kinder werden auch zusammen zu vier Händen auf dem gleichen Flügel (Harpſichord!) spielen und denselben mit einem Handtuch bedecken, so daß sie die Tasten nicht sehen können“. Was sie spielten, konnte nur eine Komposition des kleinen Mozart sein, denn der Vater schreibt in seinem Brief vom 9. Juli: „In London hat Wolfgangſerl ſein erſtes Stück für vier Hände komponiert. Es war bis dahin noch nirgends eine vierhändige Sonate gemacht worden.“

Wir haben keinen Grund, diese klare Feststellung zu bezweifeln. Denn Leopold Mozart kannte die Musiker und die Musik seiner Zeit. Die Bibliographie der frühesten vierhändigen Werke erweist das Gleiche; vor 1773 sind keine vierhändigen Sonaten im Druck erschienen. Mehr noch: Charles Burney, dem wir eine der ersten Ausgaben vierhändiger Klaviermusik (1777 und 1778) verdanken, reiste 1772 eigens nach Salzburg, um Wolfgang mit seiner Schwester vierhändig spielen zu hören. Und auch Johann Christian Bach, dessen erste Sonate C dur op. 15/6 etwa 1773/74 (nach Schökel: J. Chr. Bach und die Instrumentalmusik seiner Zeit) erschien, mag die Anregung dazu bei Mozarts Londoner Aufenthalt erhalten haben. Denn bei dem freundschaftlichen Verhältnis des reifen Meisters zu dem Wunderkinde würde Wolfgang doch gewiß ein etwa vorhandenes Werk J. Christians sich zu eigen gemacht haben. Hinzu kommt schließlich, daß das schöne Bild aus dem Jahre 1778 im Mozarteum zu Salzburg, das Wolfgang als Secondo- und Nannerl als Primo-Spieler am Klavier zeigt, die erste Darstellung vierhändigen Klavierspiels überhaupt ist. Die Sonate aber, die Mozart damals in London komponierte, ist erhalten und nach dem fehlerhaften Stich (um 1790!) in jenem neuen Büchlein über das Vierhändig-Spielen wiedergegeben. Das Übergreifen der rechten Hand des Secondo-Spielers, die das Bild zeigt, findet sich in dem Werklein wieder.

Daß freilich die Möglichkeiten des vierhändigen Satzes und Spiels in ihm erst angedeutet sind, ist nicht verwunderlich. Es ist im Grunde ein zweihändiger Klaviersatz, der für zwei Spieler auseinander gelegt ist, am häufigsten so, daß die Eckhände Melodie und Generalbaß geben, die mittleren Hände die harmonische Füllung in verschiedener Figuration.

Beim Übergreifen verändert sich das Bild. Die rechte Hand des Secondo-Spielers verdoppelt in der untern Oktav die Melodie der rechten Hand des Primo-Spielers. Die linken Hände führen entsprechend einen gleichlautenden Baß in Oktavierung durch. Bemerkenswert aber ist der Unisono-Anfang, den wir in vierhändigen Kompositionen immer wieder antreffen werden. Er bewirkt im vierhändigen Spiel ein erstes Sichaufeinandereinstellen der Spieler. Ihm folgt als gegensätzliches Mittel des vierhändigen Spiels und Satzes die Echowirkung; Takt 3–6 des Primo-Spielers werden nach nochmaligem Unisono wörtlich vom Secondo-Spieler wiederholt. Eine ähnliche Satz-Manier könnte man als Frage- und Antworttechnik bezeichnen. Aus ihr ist im ersten Satz des Werkleins das zweite Thema gebildet; in der Reprise kehrt sich das Verhältnis der Stimmen um. In der Coda findet sich außerdem das später so

oft angewandte Austerzen eines charakteristischen Stückes der Melodie¹⁾. Im Ganzen hat sich der junge Mozart gleich im ersten Zugriff der Grundmöglichkeiten des vierhändigen Satzes und Spiels bemächtigt.

In dem entsprechenden Werk von J. Chr. Bach, der Sonate in C dur (op. 15 Nr. 6)²⁾, sind für den vierhändigen Satz neue Möglichkeiten im Vergleich zu jenem Erstling Mozarts zunächst nicht gewonnen. Nur die größere handwerkliche Reife schafft Unterschiede. Hier der Anfang, der sich recht wohl noch in zwei Systemen wiedergeben läßt:

So beginnen in jener Zeit Serenaden oder Divertimenti für Blasinstrumente; Bläservierstimmigkeit erscheint (vgl. Takt 6) für zwei Spieler handlich gemacht. Der Einfluß des Bläasersatzes der Serenaden ist auch weiter nicht zu verkennen. Das Überleitungsthema in C dur (ab Takt 18) ist eine Flötenmelodie, im zweiten Thema (ab Takt 30) alternieren Flöte und Fagott. Aber darum ist die Sonate dennoch nicht aus der Übernahme eines Bläasersatzes entstanden. Ihr Satz ist vielmehr noch „absolut“ im Sinne der barocken Tradition. Nicht spezifische Wirkungen auf dem Tasteninstrument werden gesucht; wir unterscheiden Sopran-Alt-Tenor-Baßlage, mehr nicht. Fragen wir dann nach dem Klangträger, so ergibt sich, daß diese Sonate, ebenso wie die Mozarts, noch für Hammerklavier oder Cembalo bestimmt ist. Auf dem „harpischord“ spielen Wolfgang und Nannerl in London vierhändig. Das entspricht wiederum jener Absolutheit des Satzes.

Ähnliches gilt auch für J. Chr. Bachs vierhändige Sonate in F dur. Erst des Meisters A dur-Sonate³⁾ läßt der Eigenart des Tasteninstruments größeren

¹⁾ Das kleine Menuett (Mittelsatz) bietet nichts Neues für unsere Fragestellung, ebenso wenig das frische Schlußbrondo. Hier fällt einzig das sechstaktige Thema des Moll-Zwischensatzes auf und das überraschende Adagio (Taktwechsel zum $\frac{3}{4}$ Takt), das im Primo-Part vier Takte lang einen echten vierstimmigen Satz bringt (und ihn im Secondo nur verdoppelt!); die scheinbare Fehlstelle drei Takte vor der stauenden Fermate ist durch Verwandlung des zweiten und dritten Viertels in Achtel leicht zu verbessern.

²⁾ Neudruck in Nagels Archiv, Nr. 4.

³⁾ Neudruck in Nagels Archiv Nr. 115.

Raum. Das viertaktige und dreistimmige Thema, mit dem der Primo-Spieler beginnt, ist fürs Tasteninstrument erfunden. Ph. E. Bachs Einfluß wird spürbar. Doch erweist die notengetreue Wiederholung durch den Secondo-Spieler in tieferer Lage, daß der Sinn für die besondere Wirkung der Klanglagen des Tasteninstruments hier noch nicht wirksam ist. Das zeigt sich auch an andern Stellen deutlich genug. An andern Einzelheiten, vor allem dem häufigen „Füllcharakter“ der linken Hand des Primo-Spielers, stellen wir fest, daß der Satz noch für Klavier zu zwei Händen generalbaßmäßig gedacht und dann geweitet ist. Das eigentlich „Vierhändige“ ist noch zu entdecken; an Mozarts Kompositionen verfolgen wir den Weg seiner Entwicklung¹⁾.

1773/74, ein Jahr nach Burneys Besuch, liegen zwei neue vierhändige Sonaten Mozarts vor, eine in D dur, die andere in B dur. Was hier vertiefend in die Setzweise hineingewirkt hat, ist leicht zu sehen. In der ersten in D dur die Erfindungs- und Setzweise für Orchester. In den Bereich des Streichorchesters gehört das weitgeschwungene, aber in sich stetige Unisono, das nichts Bläsermäßiges mehr an sich hat, desgleichen der Ansatz des Hauptthemas und die melodische Linie des einfach oktavierten Gesangsthemas. Überhaupt spielt die Oktavierung in dieser Sonate eine entscheidende Rolle. Andere Stellen weisen freilich noch auf den Bläasersatz zurück.

Die zweite Sonate in B dur beginnt mit einem kürzeren, genau vierstimmigen Unisono. Und auch im weiteren Fortgang ist fast durchweg eine deutlich abgesetzte und oft motivisch bedingte Vierstimmigkeit da. Kein Zweifel, daß hier der Streichquartettsatz das Vorbild ist. Daß dabei auch schwache, in ihren Verdopplungen fast sinnlose Folgen unterlaufen, zeigt das Adagio zu Anfang seines zweiten Teils.

Drei Jahre später besucht der 21 jährige Mozart in Augsburg den Klavierbauer Johann Andreas Stein. Er schildert in dem bekannten Brief vom 17. Oktober 1777 dem Vater, wie unveränderlich, leicht ansprechend und präzis die Tongebung der Steinschen Pianoforte sei, wie sie auch ohne Nachhall und besser dämpften, als die Späthischen, denen er bisher den Vorzug gegeben. – Nun macht er sich die Vorteile des Instruments für sein eigenes Spiel zunutze. „Ich habe hier und in München schon alle meine Sonaten recht oft auswendig gespielt . . . die letzte in D kommt auf dem Pianoforte von Stein unvergleichlich heraus.“ Das bleibt zugleich nicht ohne Einwirkung auf sein eigenes Schaffen.

Fast zehn Jahre vergehen nun, bis die nächsten vierhändigen Kompositionen erscheinen. Eine Sonate in C dur nimmt die Elemente des Anfangs auf höherer Stufe wieder auf. Die Widmung an die Schwestern Natorp weist auf musikerzieherische und hausmusikalische Zweckgebundenheit. Noch einmal ist das alte Unisono da, aber es ist jetzt ersichtlich dem Griff der Hände auf dem Klavier angepaßt. Das erste Thema ist aus Frage und Antwort aufgestellt, und auch hier ist der Ansatz des Secondo-Spielers mit dem Murky-Baß und das feine Filigran in der Antwort des Primo-Spielers echt klaviermäßig. Das zweite

¹⁾ Für Mozart, Beethoven und Schubert wird nach den praktischen Ausgaben der vierhändigen Werke in der Edition Peters zitiert. Da die Ausgaben leicht erreichbar sind, konnte von allzu reichlicher Beigabe von Notenbeispielen abgesehen werden.

Thema erscheint in Hauptmelodie und antwortender Gegenstimme so überlieferungsgemäß angelegt wie in der Jugendsonate und in der C dur-Sonate Christian Bachs. Hier und bis zum Schluß der Exposition ist es vor allem das echt klaviermäßige Passagenwerk, das den neuen Stand bezeichnet, desgleichen im Schlußgedanken die bewußt gesuchte Wirkung der Dreihändigkeit (gegenüber der Vierhändigkeit), die auch den Anfang der Durchführung besonders abhebt. Damit sind zugleich die Stellen, die nur „Melodie und Begleitung“ bringen sollen, besonders gekennzeichnet. Verzichtet ist auf die altübliche Verdopplung der akkordlichen Füllung in der linken Hand des Primo-Spielers. Der stärkste Gegensatz dazu ist die Kompaktheit des vierstimmigen Satzes in der Durchführung (unmittelbar nach E), die sich dann bald wieder in lockere Stimmigkeit und das echt klaviermäßige Gangwerk der oberen Spielhand auflöst.

Trotz alledem: es sind und bleiben zwei Spieler, die den vierstimmigen Satz, die Melodie und Begleitung, Dialog und Echo unter sich aufteilen. Diese C dur-Sonate ist von den früheren Werken in C dur nur dem Grade der satztechnischen Reife, nicht der Art nach verschieden. Größere Klangfülle und Klangweite hat sie gewonnen und als Kern eine klare Ausprägung der Vierstimmigkeit als des Wesens der Musik überhaupt.

Danach müßte also die vierstimmig Fuge die ideale Form des Vierhändig-Spielens sein? Aber Mozarts g moll Fuge, die der Meister am Ende unvollendet ließ, belehrt uns eines Besseren. Nicht die abstrakte Vierstimmigkeit einer solchen Fuge, die sich auch auf der Orgel oder im Miteinander der Streichinstrumente sinnvoll darstellen ließe, ist es, worauf die Entwicklung zielt, sondern eine echt klaviermäßige Vierstimmigkeit und jene Vielstimmigkeit, die der eine Spieler im Griff seiner Hände nicht mehr zuwege bringt, zu deren Erreichung es vielmehr „doppelter“ Hände bedarf, doch ohne Wesen und Wirklichkeit des Klaviers zu überschreiten. Die Voraussetzungen sind durch die Vorzüge der neuen Klavierinstrumente geschaffen, es fehlt noch das Werk, das sie voll zur Geltung bringt. Mozart schafft es in seiner großen Sonate in F dur.

Sie ist in der entscheidenden Zeit zwischen dem „Figaro“ und dem „Don Giovanni“ geschrieben. Was sie für Mozart bedeutet, ist fast schon aus der Folge dieser beiden Werke abzulesen: die letzte entscheidende Wendung von dem Geist der alten Gesellschaftsmusik zur Musik als Sprache des eigenen Innern. Hinter dem Werk, den Themen und der Formung wird der Mensch immer stärker sichtbar. Seine Kraft und sein Wille durchdringen das Lebensgefüge der musikalischen Elemente, geben ihm neuen tieferen Widerklang, ohne doch (wie bei Beethoven) zu fordern, entgegenzusetzen, zu übersteigern. Beethoven spricht aus der Musik, durch die Musik und über sie hinaus. Mozart deutet nur an und bleibt völlig innerhalb der Musik.

Darum gibt es auch keinen größeren Gegensatz als das eigene Spiel Mozarts und das Beethovens. Die Zeitgenossen rühmten Mozarts ruhige Hand, die natürliche Leichtigkeit und den Fluß seiner Passagen, die glasklare Deutlichkeit und Bestimmtheit der Einzelheiten. Von besonderem Reize soll sein Stakkato gewesen sein, den Takt hielt er „akkurat“, und gab dem Spiel doch vollendeten Ausdruck und innige Empfindung. Darin liegt auch eine gewisse Antwort auf die

Frage, warum Mozart eines seiner großen Werke dem vierhändigen Satz und Spiel anvertraute. Die Zweiheit der Spieler, die eine überstarke Individualisierung des Vortrags verhindert und dennoch die musikalischen Darstellungsmöglichkeiten verdoppelt, mußte ihm als Vorzug erscheinen.

Wie sich Stil und Form der Klaviermusik Mozarts unter dem Einfluß jener Vertiefung des menschlichen Gehalts wandelte, hat H. Abert (Mozart II 371) dargestellt. Er hat dort auch eine thematische Analyse der F dur-Sonate gegeben, auf die wir hier nur verweisen. Denn uns geht es um die Frage der Ausbildung eines „echt vierhändigen Klavierstils“. Die Tatsache stellt Abert bereits fest; wir versuchen die Begründung.

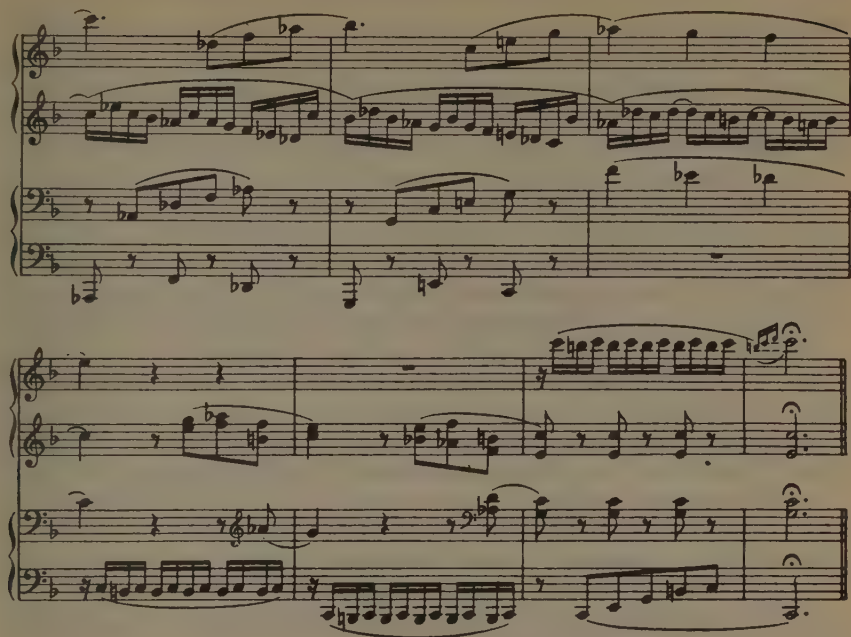
Adagio

The musical score is for a four-hand piano piece, marked 'Adagio'. It is in F major (one flat) and 4/4 time. The score is presented in two systems, each with two staves. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The dynamics are marked as *p* (piano), *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *f* (forte). The piece begins with a unisono in the first measure, followed by parallel motion in the second measure. In the third measure, the right hand plays a melody while the left hand provides accompaniment. The fourth measure features a four-part cadence in the left hand, with the right hand playing a melody. The fifth measure continues the right-hand melody, and the sixth measure features a four-part cadence in the left hand. The seventh measure continues the right-hand melody, and the eighth measure features a four-part cadence in the left hand.

Diese zehn Anfangstakte sind allein schon durch ihre dynamische Labilität erstaunlich. Aber nicht sie allein prägt das anfangende Unisono so bedeutungsvoll um. Ein ganz anderer Klangwille als bisher ist am Werk. Nach zwei Taktten eines vierstimmigen üblichen Anfangs-Unisono verbleibt die Parallelität einzig dem rechten Spieler in hoher Klanglage. Im folgenden vierten Takt rundet im *pp* der linke Spieler in gedrängter Lage die vierstimmige Kadenz. Seine Melodiehand, die eben Tenor war, begleitet nun die einsame Oberstimmenmelodie in Dezimen. Warum war diese Stimme nicht der linken Hand des Primo-Spielers zugeteilt? Weil diese nicht die gleiche melodische Kraft hat; sie genügt zur Begleitungsfigur und wird dann entschädigt durch die selbständige Überleitungs-

figur des Taktes 7, um nun mit der austerzenden rechten Spielhand des Secondo-Spielers in Takt 8 melodieführend zu werden. Nun folgt die Kadenz. Aber wie wunderbar ist ihre dichte Vierstimmigkeit aufgelockert! Jede der Spielhände erhält das ihrem Wesen zukommende zugeteilt. – Nun folgen vier Takte einer einfachen Gesangsmelodie, in der altüblichen Weise vom Baß und der doppelten akkordlichen Füllung der mittleren Hände begleitet. Dann geht es weiter:

The musical score is presented in three systems, each containing two staves (treble and bass). The first system shows a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a more rhythmic bass line. Dynamics range from *p* to *f*. The second system continues this texture, with the right hand playing a descending melodic line. The third system introduces a change, with the right hand playing a slower, more melodic line while the left hand provides harmonic support with chords and single notes. The score concludes with a final cadence in the right hand and a sustained bass note.



Die oben geschilderte Lage besteht noch zwei Takte hindurch. Dann wird die „Begleitung“ der linken Spielhand des Primo-Spielers zur selbständigen Figuration. Vier Takte webt sie über dem klangvoll dichten Harmoniegerüst des Secondo-Spielers; dann lockert sich auch dieses. In einer Vierstimmigkeit, die nicht absolut, sondern den betreffenden Klanglagen des Klaviers aufs feinste angepaßt ist, bewegt sich das Ganze weiter bis zu neuer Halbkadenz auf der Dominant. Einen Takt davor schweigt der Baß, die rechte Hand des Secondo-Spielers nimmt die absteigende Figur in Tenorlage austerzend auf, zweimal fügt sie sich weiterhin in das Abschlußmotiv der linken Hand des Primo-Spielers ein. Aber da sie selbst Melodiehand ist, bleibt nicht aus, daß ihre Töne (as-g und d-c) mit besonderem Nachdruck in die Akkordfolge hineinklingen. Dann erst tritt zu letzter feinsten Umspielung der Dominant die bisher pausierende obere Spielhand ein und hält mit einer kleinen, gerade hier besonders sprechen- den Manier den Halbschluß offen.

Diese wenigen Takte genügen, um das Neuerreichte zu zeigen. Hier ist nicht mehr Einfluß des Orchester- oder Quartettsatzes. Mit feinstem Gefühl für die Besonderheit der Klanglagen des Klaviers sind die Stimmen gefügt. Selbst das Austerzen und Aussexten ist für den Klavierklang „instrumentiert“. Das Problem Melodie und Begleitung ist verwandelt in die Ergänzung und das Ineinander von Figurations- und Harmonisierungsstimmen, die wiederum (wie das Beispiel zeigt) auf den Klangcharakter und die besondere Klanglage des Klaviers hin erfunden sind.

Es ist fortan nicht mehr gleichgültig, welche der Hände die betreffende Me-

lodie, Gegenstimme oder Figuration spielt, sondern die Zuweisung erfolgt in bewußter Absicht, oft ganz anders, als die einfache Aufteilung der Klaviatur unter die Spieler es nahelegte. Das Übergreifen war eine Manier der Frühzeit. Jetzt ermöglicht die neue Lagenfreiheit und Ortlosigkeit der Hände völliges und reichstes Verfügen über die gesamte Klaviatur. Es sind, so möchte man in einer gewissen Zuspitzung sagen, fortan nicht zwei Spieler, die sich in die Klaviatur teilen, sondern ein neuer Gesamtwille, der mit den Mitteln der beiden Spieler, also mit einer ins Übermenschengroße gesteigerten Spielmechanik den Gesamtonbereich des Tasteninstrumentes in seinem ganzen Umfang handhabt. Generalbaß und Konzertieren liegen weit zurück, das sinfonische Prinzip beginnt sich in einer besonderen und einmaligen Weise des Tasteninstrumentes zu bemächtigen. Aber es ist nur ein Werk, Erstling und Muster zugleich.

Die Variationen G dur fügen diesem Bilde nichts Neues hinzu, sagt Abert mit Recht. Indessen müssen wir das Werk doch kurz betrachten, weil von dieser Gattung aus der Weg zu Beethoven und Schubert führt. Die Technik der wechselnden Figuration (Var. I Oberstimme Primo, Var. II Oberstimme Secondo, Var. III Unterstimme Primo, Var. V abwechselnd in den Randstimmen) ist uns aus den zweihändigen Variationen bekannt. Hier wird für die Eigenentwicklung des vierhändigen Satzes nichts zu holen sein. Nur dort, wo die stärkste thematische Verdichtung ist – im Thema selbst, in der Moll-Variation (IV) und in der Coda – schafft kompakte Vierstimmigkeit die eigentliche Klangwirkung. Hier führt der Weg in die Zukunft!

★

Beethovens Werke für Klavier zu vier Händen schließen unmittelbar an Mozart an und füllen genau die Zwischenzeit bis zum Jahr 1820, in dessen Umkreis die letzte höchste Blüte des vierhändigen Stils und Spiels beginnt. Mit einem Variationenwerk (1794) setzt Beethovens Bemühen ein. Ein Thema des Grafen von Waldstein, der in Beethovens innerer Entwicklung eine große Rolle spielt, ist gewählt. Dazu hat die Form der Variation¹⁾ Beethoven zeit seines Lebens beschäftigt. Wir werden das Stück also nicht von vornherein als Nebenwerk abtun dürfen.

Der klangvoll vierstimmige Satz des Themas besonders in den vier Schlußtaktten ist bemerkenswert und fast zu inhaltreich. Die Variationen selbst sind handwerklich mit den bekannten und landläufigen Mitteln des vierhändigen Satzes gefügt. In der siebten Variation, einem zierlichen Stückchen mit ausgeterzter Melodie, meldet sich in der Verwandlung des Mittelteils, vier Takte vor dem Adagio, ein klanglich gut gesetzter doppelter Kontrapunkt – das ist alles. Denn gerade dort, wo wir Vertiefung der Satzmittel erwarten, in der Moll-Variation und der Adagio-Variation, ist die Gestaltung sehr einfach auf dem Verhältnis Melodie und Begleitung oder auf dem Mittel des dialogischen Konzertierens aufgebaut. Ganz gleich ist die Lage bei den durch Tonart und persönliche Zueignung etwas unmittelbarer und inniger gehaltenen sechs Variationen in D dur („Ich denke dein“ 1800).

¹⁾ Vgl. meine Abhandlung im Beethoven-Jahrbuch V.

Die Sonate D dur op. 6, die zwischen beiden Variationen-Werken (1796/97) entstand, entspricht dem Stand der Mozartschen D dur-Sonate, ohne sie zu überholen. Die Märsche op. 45 (1802) waren im Auftrag des Grafen Browne geschrieben und wurden von Beethoven und seinem Schüler Ries in der abendlichen Gesellschaft gespielt. „Beethoven komponierte einen Teil des zweiten Marsches, während er, was mir noch immer unbegreiflich ist, mir zugleich Lektion über eine Sonate gab, die ich abends in einem kleinen Konzert vortragen sollte“, berichtet Ries. Hier sind wirklich Nebenwerke!

Im Ganzen hat Beethoven dem vierhändigen Satz und Spiel neue Wege nicht gewiesen. Denn gerade die Eigenart der Gattung widersprach völlig der Rolle, die Beethoven dem Klavier im eigenen Schaffen zuwies. Ihm war es das Instrument, auf dem er als Spieler mit dem Griff seiner Hände unbeschränkt über den Gesamtbereich der Töne herrschte, das Pionierinstrument, mit dem er sich in neue Welten des Klanges und Ausdrucks vortastete. So wurden die großen Sonaten und die Diabelli-Variationen Kernstücke wagemutigen Gestaltens. Das vierhändige Spiel bot ihm diese Möglichkeiten nicht.

Einmal noch kam ein Anstoß von außen, als im August 1824 der Verleger Diabelli sich an ihn wandte und um eine große vierhändige Sonate in F von seiner Hand bat. War Mozart das Vorbild? Beethoven antwortete, daß es zwar nicht in seinem Wege liege derartiges zu schreiben, er aber gerne seine Bereitwilligkeit zeigen wolle. Diabelli antwortet: „Zugleich ist es mir doppelt wert, da Sie bereits noch keine große vierhändige Sonate geschrieben haben und Sie hier auch viel freier und ungezwungener arbeiten können, indem Ihnen die ganze Tastatur zu Gebote steht und gleichsam eine ganze Armee von Tönen Ihnen untergeordnet ist . . .“ Die Sonate wurde nie geschrieben. Dagegen hören wir, daß der Meister die e moll-Variationen, die Franz Schubert ihm gewidmet hatte, öfters mit seinem Neffen Karl spielte. Es ist eine hohe Anerkennung, die er damit dem jungen Kunstgenossen zollt. Daß aber Schubert gerade ein Variationenwerk, und dazu noch ein vierhändiges, Beethoven, seinem großen Vorbild, widmet, hätte längst zu einer genaueren Erforschung der Gattung und Satzweise führen müssen.

*

Schuberts Schaffen steht unter dem Zeichen der Auseinandersetzung mit Beethovens Werk. 1824 bekennt Schubert: „Zuweilen glaube ich wohl selbst im Stillen, es könnte etwas aus mir werden – allein wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen.“ Wie ehrfürchtig, zäh und geduldig er sich um die Gestaltung der Klaviersonate bemüht, wie er sich durch die Kammermusik den Weg zur „großen Sinfonie“ zu bahnen sucht, ist durch die Darstellungen von Költzsch und Vetter aufgezeigt. Nicht minder klar liegt, dank der Arbeiten von Mies und Kahl, zutage, daß Schubert auf dem Gebiete des Liedes und des kleinen Klavierstückes, wo er sich ohne die Last des Erbes frei entfalten konnte, die Höhe der Meisterschaft früh und unbestritten erreicht.

Aus der Zeit des gärenden Werdens stammen die frühesten vierhändigen Werke, ja die erste Fantasie (April 1810) ist das erste uns bekannte Klavierwerk Schuberts überhaupt. Ihr folgen zwei weitere (September 1811 und April/Juni 1813), am Ende der Werdezeit steht die „große Sonate“ in c moll von 1814. Die

Fantasien zeigen ebenso wie die wuchernden Liedkompositionen des Anfangs rückhaltlose Entladung des Ausdruckswillens in einer Fülle von Musik. So sind für sie Form- und Ausdrucksprobleme einstweilen wichtiger als die des vierhändigen Satzes und Spiels. Man muß sogar feststellen, daß der junge Komponist im Ungestüm seines Sturmes und Dranges die Grenzen des Klaviermäßigen oft weit überschreitet und Klangbilder schafft, die berstend vor Ausdruck die klavieristische Ausführbarkeit geradezu hemmen. Die Improvisationsform der „Fantasie“ ist im Grunde die einzig gemäße, denn in der raschen Folge der verschiedensten Ausdruckswelten kann Schubert in naivem Realismus sich ganz verströmen. Költzsch glaubt manchmal sogar auf poetisch-programmatische Anregung schließen zu sollen. Unstimmigkeiten zwischen Form und Inhalt müssen in Kauf genommen werden, bei der ersten Fantasie sogar, daß der Schluß in eine andere Tonart mündet als die des Anfangs. Und doch versucht Schubert sich auch wieder zu zügeln durch das Radikalmittel der Jugend: die strenge kontrapunktische Arbeit. So endet die dritte „chromatische“ Fantasie in einer ausgewachsenen Fuge, und in der großen Sonate, deren fantasieartige Sätze ineinander verfugt sind, ist sogar das Hauptthema mit schwierigsten Kontrapunkt-Problemen beladen. Und auch dieses Werk, obwohl es das unstrittig reife und beherrschteste ist, stellt doch beispielsweise durch lange Liegetöne in ganzen Noten, die dann durch zitternde Tonwiederholungen in Achteln abgelöst werden, Anforderungen, denen das Instrument seiner Natur nach nicht gerecht werden kann.

1814 erhält Schubert das erste eigene Klavier. Die Sonaten und Variationen Beethovens wachsen ihm als Arbeits- und Schulungsmaterial zu. Aber einstweilen steht das Lied im Mittelpunkt. In dieser Gattung erreicht er 1814/16 die erste Meisterschaft. Auf dem Gebiet der reinen Klavierkomposition bringt das folgende Jahr (1817) einen ersten großen Schaffensansatz. Kirchenmusik, dramatische Musik, Sinfonie und Kammermusik treten völlig zurück, selbst die Zahl der Lieder ist gering. Das Klavier wird erstmals zum eigentlichen Ausdrucksmittel. In sieben Klaviersonaten ringt Schubert um die Geheimnisse der klassischen Form. Erste Vollendung aber erreicht er einzig auf dem Gebiet der Variation – 10 Variationen in F dur –, wo die Gestaltungsprobleme hinter denen der „Umgestaltung“ zurücktreten. Nun ist der Weg frei für das vierhändige Klavierschaffen; 1818 wird das erste Meisterjahr dieser Gattung, der er sich jetzt fast ausschließlich zuwendet.

Vierhändige Klaviermusik ist Hausmusik. Für die feine und stille musikalische Geselligkeit des Wiener Bürgerhauses sind Schuberts Werke geschaffen. Der Anstoß kam aus dem Freundeskreis, dessen Lebenselement die Musik war. In ihre „heilig stillen Räume“ zog man sich zurück vor den politischen Wirrnissen und dem Niedergang der Zeit¹⁾. Alle diese jungen Männer, die Hüttenbrenner, Lachner, Gahy, Schwind, Bauernfeld, Mayerhofer und andere, besaßen ein feines und tiefes Musikverständnis, waren selbst wohl auch achtbare Komponisten. Schubert war der Mittelpunkt ihres Kreises. Seine eifrigsten Partner im vierhändigen Spiel waren Joseph de Salay, Mitschüler Schuberts bei Salieri und

¹⁾ Vgl. den Brief Schuberts an Schober vom 21. 9. 1824.

Schüler A. E. Försters und J. N. Hummels, und vor allem Joseph von Gahy, ein vorzüglich gebildeter Musiker und Duzfreund Schuberts. Mit dem Rondo D dur op. 138 für Gahy beginnt geradezu der neue Kreis der vierhändigen Klavierkompositionen. Der hübsche Untertitel „Notre amitié est invariable“, der am Schluß zum Lagenaustausch und Verschlingen der mittleren Spielhände führt, ist ein Zeugnis dieses Freundschaftsbundes.

Keine Gattung der Komposition ist so sehr vom persönlichen Handhaben und Können abhängig, wie gerade diese. Schubert war „kein eleganter, aber ein sicherer und sehr geläufiger Spieler“. Alle Berichte der Zeitgenossen sprechen von der „eigentümlichen Art“, in der er das Klavier behandelte. Seine kurzen dicken Finger huschen „mit mäusehafter Art“ auf den Tasten umher. Das deutet auf leichtflüssige Technik, aber zugleich auch auf jenes singende Spiel, von dem Schubert selbst aus Anlaß des Vortrages einer neuen Sonate berichtet: „Einige versicherten mich, daß die Tasten unter meinen Händen zu singenden Stimmen würden, welches, wenn es wahr ist, mich sehr freut, weil ich das vermaledeite Hacken, welches auch ausgezeichneten Klavierspielern eigen ist, nicht ausstehen kann, indem es weder das Ohr noch das Gemüt ergötzt.“

Dies aber sind Eigenschaften, die den Wiener Flügel jener Zeit voraussetzen, ja von ihm gefordert und gebildet erscheinen. Er war in jener Zeit auf einem Höhepunkt seiner Entwicklung angelangt. Ihm waren nicht nur die allgemeinen Vorzüge des technisch durchgebildeten Klavierinstruments der Zeit eigen: schwungkräftiger und anpassungsfähiger Anschlag und reicher Wechsel der Schattierungen durch die neuen Pedale. Er besaß darüber hinaus noch besondere Vorzüge, vor allem einen in allen Lagen klangreichen und singenden, im Passagenwerk perlenden Ton. Hummel gibt in seiner Klavierschule folgende Beschreibung der Eigenschaften und des Gebrauchs: „Der Wiener (Flügel) läßt sich von den zartesten Händen leicht behandeln. Er erlaubt dem Spieler, seinem Vortrag alle möglichen Nuancen zu geben, spricht deutlich und prompt an, hat einen runden flötenartigen Ton, der sich . . . von dem akkompagnierenden Orchester gut unterscheidet und erschwert die Geläufigkeit nicht durch eine zu große Anstrengung.“ Und weiter heißt es über den Gebrauch: „Diese Instrumente wollen daher nach ihren Eigenschaften behandelt sein, sie erlauben weder ein heftiges Anstoßen und Klopfen der Tasten mit der ganzen Schwere des Armes, noch einen schwerfälligen Anschlag; die Kraft des Tones muß allein durch die Schnelkraft der Finger hervorgebracht werden. Volle Akkorde werden z. B. meist ganz rasch gebrochen vorgetragen, und wirken so weit mehr, als wenn die Töne zusammen auf einmal noch so stark angeschlagen werden . . .“ Für den Vortrag aber weist Hummel auf das Beispiel „besonders seelenvoller Sänger“ hin. „Überhaupt herrscht meist bei allen Künstlern und Komponisten, die in ihrer Jugend Singunterricht genossen, ein reineres beurteilungsfähigeres Gefühl vor, als bei andern, die nur äußere Begriffe vom guten Gesange haben.“ – Solches Klangspiel und solche Vortragsart setzen auch Schuberts vierhändige Kompositionen voraus; nur von hier aus sind sie recht zu beurteilen.

Mit dem Jahre 1817 hatte sich Schubert die volle Herrschaft über den zweihändigen Klaviersatz errungen. 1818 wird nun das erste Hauptjahr der vier-

händigen Werke, denen er sich fast ausschließlich widmet, vor allem bei dem ersten Aufenthalt in Zelesz im Sommer und Herbst. Von den Werken „für den täglichen Gebrauch“ ist das Rondo op. 138 (für Gahy) bereits genannt. Das Andantino varié op. 84, das Rondo brillant op. 84/2 und die Märsche op. 27 gehören in den gleichen Kreis. Die „Grande Sonate“ in B dur op. 30 weist in ihrer Formglätte und den traditionellen Mitteln des Vierhand-Satzes noch auf Mozarts Vorbild. Der Klangumfang erscheint geweitet, die Beherrschung der hohen und tiefen Lagen weiter fortgeschritten. Und das zweite Thema mit seiner singenden Figuration macht spürbar, daß neue Kräfte zur Entfaltung drängen. Ein einziges Werk hebt Schubert selbst heraus. Die Variationen op. 10 in e moll „über ein französisches Lied“ sind „dem Herrn Ludwig van Beethoven zugeeignet von seinem Verehrer und Bewunderer Franz Schubert“. Die Widmung zeigt, wie hoch Schubert dies Werk einschätzt.

In der Gestaltung konnte und wollte sich Schubert mit seinem großen Vorbild nicht messen. Darum widmete er ihm keine Sonate. Aber für die Liedmäßigkeit der Variation, für ihre Reihenform und die in ihr wirkenden Kräfte der Umgestaltung war er sich seiner Meisterschaft bewußt. Den zweihändigen Variationen in F dur (1816) folgten im August 1817 die a moll-Variationen von gleicher Vollendung. Dazwischen steht das vierhändige Werk.

Das Thema ist einfach, aber ergiebig. Jede der zweitaktigen Gruppen stellt ihr besonderes Problem und will besonders ausgespielt sein. Am nachdrücklichsten der zweite Teil. Er bringt nach dem Fortissimo-Höhepunkt der zweiten Gruppe zwei Abgesänge, deren erster noch durch Dissonanzen zu Anfang und Ende zugespitzt ist, während der zweite in sanftem Abgleiten zum Schluß führt.

In zwei Variationen erweist sich Schubert zunächst als Meister figurativer Mannigfaltigkeit; in beiden sind die Abgesänge besonders bezeichnend. Variation III ist die erste Dur-Variation und darum von besonderer Bedeutung.

Dieser erste Teil zeigt auf knappstem Raum die Vielheit der neuen Satzmittel. Der wechselchörige Beginn scheint traditionell. Aber wie der linke Spieler mit der vorgreifenden Harmonie des Dominantseptnonenakkords den Klang bestimmt und zugleich schwankend macht, wie der zweite Ansatz des oberen Chores klanglich verändert wird und die Abgesangsgruppe danach das alte Mittel von Melodie (rechts) und Begleitung (links) zu neuer Wirkung bringt, ist erstaunlich.

Nach einer neuen Variation in der Haupttonart, die gleitende Gänge verschiedener Bewegungsrichtung gegen rhythmische Bestimmtheit stellt, folgt eine weitere in Dur, jetzt in E dur. Besondere Wärme des Klanges, sowie Figuration und ständiges ruhiges Fließen sind für den Secondo-Part bezeichnend. Im Primo-Part erscheint die Auflockerung der Stimmen in den Anfangstakten und in dem ersten der Abgesänge des zweiten Teils besonders bedeutsam. So hatte noch niemand vor Schubert den Vierhand-Satz klanglich und stimmig belebt. Zur Haupttonart zurückkehrend bietet Variation VII im Piu lento ein Musterbild kantabler Gegenstimmen und ausdrucksvoll singender Figuration. Die letzte Variation ist als großes Finale im Tempo di Marcia (E dur) gestaltet. Und hier ist Schubert, nachdem das Thema noch einmal musterhaft durchgeführt ist, erst ganz in

Var. III

seinem Element. Denn jetzt kann er in einem riesigen Abgesang das Thema „durchführen“, so wie er will, durch die entferntesten Tonarten, Einfall an Einfall reihend. Zunächst in E dur, gipfelnd in einem wunderschönen Schlußgedanken; dann, mit überraschender Modulation, in As dur, wo das Thema in acht Takten völlig ausgesungen und epilogisiert wird; dann ebenso in B dur, nur daß nach acht Takten der Klang in sich zusammensinkt und in E dur nun ein neuer Epilog, der letzte, beginnt. Ein brillanter Schluß scheint sich anzubahnen, da zieht sich der Klang in den Raum E-gis zusammen – Ende!

Der Fortschritt, den Schubert hier dem vierhändigen Klaviersatz aufgezwungen hat, ist ungeheuer. Weiter Umfang und bisher unerreichte Fülle des Gesamtklanges, breite Auseinanderlegung der Akkorde und der Figuration, rhythmische Mannigfaltigkeit der Hände, deren jede oft einen eigenen Rhythmus führt – das sind die neuen, dem Instrument abgelauschten Möglichkeiten, die selbst über Beethovens Klavierstil weit hinausgehen. Ein Variationen-Werk¹⁾ ist ihr Träger. Schubert ist als Schaffender mündig geworden.

Der stürmische, von den Geniekräften der Jugend getragene Arbeitseifer läßt nun nach, Schubert arbeitet langsamer und besonnener. Das Theater nimmt seine besten Kräfte in Anspruch; Lied- und Klavierschaffen treten zurück. Äußere Bedrängnis und inneres Leid, vor allem die Krankheit von 1823, lassen

¹⁾ Im Vergleich mit diesem Werk zeigt sich, daß die Variationen op. 82/2 nicht von Schubert stammen können. Schon Nottebohm äußerte Zweifel (vgl. Költzsch S. 24 Anm. 1); entscheidend scheint mir die konventionelle Art der „Umgestaltung“ und die schwächliche Figuration, welche die für Schubert so bezeichnende eigenmelodische Kraft nicht aufweist.

ihn zum Manne reifen. Erschütternd klingt das Erlebte aus den wenigen erhaltenen Tagebuchblättern, dem Brief an den Bruder Ferdinand und dem Brief an Kupelwieser von 1824 uns entgegen. Und erst Anfang 1825 heißt es in einem Brief des Freundes Schwind an Schober: „Schubert ist gesund und nach einigem Stillstand wieder fleißig.“ Der Brief spricht zugleich von neuen Schubertiaden, musikalisch-geselligen Festen der Freunde und lobt in höchsten Tönen die „neuen Variationen zu vier Händen“. Schubert selbst berichtete schon früher aus Zelesz (Juli 1824): . . . „Ich bin jetzt mehr imstande Glück und Ruhe in mir selbst zu finden als damals. – Als Beweis werden Dir eine große Sonate und Variationen über ein selbsterfundenes Thema, beides zu vier Händen, welche ich bereits komponiert habe, dienen.“

Gefestigt und ernst ist die Gesamthaltung des Schaffens um und nach 1824. Immer stärker und bewußter hat sich Schubert der reinen Instrumentalmusik zugewandt; in dem Streben nach ihren höchsten Zielen wird das Klavier einer der wichtigsten Werkträger. Und unter den Klavierwerken hebt Schubert selbst wieder jene zwei zu vier Händen besonders heraus. Wir folgen ihm darin.

Die Variationen As dur op. 35 sind in der Tat die Vollendung und Bestätigung des in den Variationen op. 10 in jugendlichem Ungestüm Erreichten¹⁾. Schon das eigene Thema ist meisterhaft in Satz und Ausdruck; die erste Variation ein Musterbeispiel für eine alle Stimmen durchdringende singende Figuration; die zweite Variation bringt über lebendig figuriertem Baß die Substanz des Themas in ständiger Steigerung der Klanglage (2. Teil), die dritte Variation zeigt, welcher rhythmischer und melodischer Auflockerung und Verselbständigung der Stimmen Schubert nun fähig ist. Auf die mit allen Mitteln rhythmisch zugespitzte vierte folgt die weiche und klangselige fünfte in Moll, und nun wechselt der gleiche Gegensatz in immer neuer Veränderung bis zum riesigen, rhythmisch aufs schärfste profilierten Abschluß.

Ganz anders die Sonate, das sogenannte Grand-Duo op. 140. Zunächst überrascht die Substanz. Das Stück setzt ein mit einem knappen, gut gegliederten, zur sinfonischen Entwicklung geeigneten Thema. Nach gesteigerter Wiederholung schwankende, echt Schubertsche Zwischenlage, aus der schließlich das zweite Thema sich entringt; dann nach überraschenden harmonischen Ereignissen klarer kräftiger Abschluß der Exposition. Wäre das eine Sinfonie, wir müßten ihr zugestehen, daß Schubert in dieser einfachen und wuchtigen Sprache sein großes Vorbild Beethoven erreicht, aber zugleich die sinfonische Gestaltungsweise schöpferisch in seine eigene Art, die von der Qualität und Fülle der Einfälle lebt, umgeprägt hat. Und doch ist es kein verkapptes Orchesterwerk, für das es selbst Schumann hielt. Weder die Schüttelbässe noch die flirrenden Sechzehntel der Mittelstimmen sind aufs Klavier „übertragen“, sondern als typische Klavierwirkung gehört und gesucht. Eine Figuration wie die zu Beginn der dritten Seite wird man nicht als Flötenstimme bezeichnen können, sie ist ein echter

¹⁾ Dazu die treffende Beschreibung Schwinds an Schober (14. 2. 1825): „Die neuen Variationen zu 4 Händen sind etwas Außerordentliches. Das Thema ist ebenso großartig und schmachkend – vom reinsten Satz, wenn du nicht lachst – als frei und nobel. In 8 Variationen sind diese Seiten ganz selbständig und lebendig entwickelt, und doch scheint jede wieder das Thema zu sein.“

Klaviergang! Und auch im ganzen lebt das Werk von spezifischen Wirkungen des Klavierspiels: dem schnell stehenden, körperhaften und doch unpersönlichen Ton, dem schwebungsfreien, sinnfällig anschaulichen Klang, seiner durch den Schlag der Hämmer gegebenen rhythmischen Präzision und seiner unbegrenzten, durch den Atem nicht beschränkten Figurationsfähigkeit.

Kein besseres Gegenbeispiel dazu gibt es als Schuberts eigene vierhändige Übertragung zweier italienischer Ouvertüren, die er 1817 auf Grund einer Wette für Orchester geschrieben hatte, oder die eine der beiden vierhändigen Ouvertüren von 1819, die im vierten Band der Peters-Ausgabe leicht erreichbar ist. Dort ergibt die Übertragung des Orchesterklangs auf das Klavier ein verzerrtes Klangbild; hier sprengt der Schluß (S. 13) die Möglichkeiten des Klavierklangs zugunsten flacher aber rauschender Orchestralität. Ähnliche Beobachtungen ergibt der Vergleich einer beliebigen vierhändigen Übertragung etwa der h moll-Sinfonie mit dem Original. Die Übertragung des Grand-Duo aber in den Orchesterklang, wie sie leider versucht wurde, vernichtet die Eigenart dieses besonderen Werkes. Freilich erfordert der artgemäße Klaviervortrag langes, ernstes Bemühen. Dann aber wird man erkennen, was Schubert geschaffen: ein Klavierwerk mit allen Merkmalen des sinfonischen Stils, die erste vierhändige Sinfonie. Er hat damit zugleich eine neue, von dem Stil der Variationen grundlegend unterschiedene vierhändige Setzweise geschaffen, deren Eigenart wir erst heute zu erkennen beginnen.

Die übrigen vierhändigen Stücke dieser Schaffenszeit, vor allem die Märsche und Tänze werden meist als bloße Gelegenheitswerke abgetan. Und doch – wenn Schubert sie selbst mit den Freunden, besonders mit Gahy, spielte, wenn sie stets wieder bei den Schubertiaden erklangen, so muß er selbst ihnen immerhin einige Bedeutung beigemessen haben. Und auch die Freunde schwärmen immer wieder von den Märschen. „Über die Charakteristik in den Märschen und die unerhörte Innigkeit und Lieblichkeit der Trios würdest Du erstaunen“, schreibt Schwind an Schober im Februar 1825. Und von einem andern Freund (Fr. v. Hartmann) hören wir zur gleichen Zeit, daß ihn das Trio des fünften Marsches, den Schubert mit Gahy spielt, aufs tiefste rührte.

Das veranlaßt uns auch, die Märsche op. 40 (deren fünfter eben gemeint war) dieser Schaffensperiode zuzurechnen und gerade diesen Marsch besonders zu mustern. Denn er ist in der Tat ein Musterstück dieser Gattung stilisierter Gebrauchsmusik, der Schubert gelegentlich die Bezeichnung „charakteristische Märsche“ gibt. Die Militärmärsche und der Kindermarsch stehen der einfachen Gebrauchsmusik nahe. Die zwei Divertissements op. 54 und 63 aber nähern sich – aus dem Bereich der Märsche aufsteigend – in der Setzart den Variationen. Das eine (op. 13) ist ein groß angelegter Marsch, das andere enthält ihn als Mittelstück. Beide Werke sind für unsere Fragestellung nicht als Ganzes wichtig, sondern nur in Einzelheiten. Aus op. 54 hebt sich besonders der Klangzauber des Allegretto heraus, in op. 63 die As dur-Stelle (S. 37).

Dagegen sind die Märsche bezeichnend für die Entwicklung, die hier in das alte Prinzip Melodie (Primo) – Begleitung (Secondo) von Schubert hineingetragen wird. In Beethovens Märschen zu vier Händen war der Weg vorgezeichnet.

Gerade Schuberts fünfter Marsch aus op. 40 trägt wichtige und für die Entwicklung des vierhändigen Klaviersatzes dieser Art bezeichnende Züge. Während in den Variationen durch die Figuration die bisher wenig benützten ganz hohen und ganz tiefen Lagen des Klaviers bedeutsam einbezogen waren, wird hier die Mittellage in gedrängter Stellung der Spielhände zu sonorem Klingen, das zwei- bis vierhändige Unisono zu neuer Wirkung gebracht. Ganz auf den satten Klang der gleichen Mittellage über aufgelockertem, motivisch kaum bewegtem Untergerüst ist das Trio gestellt. Die volksliedhafte Melodie scheint eigens aus diesem Klang erfunden zu sein.

Auch die Polonäsen sind keine „Nebenwerke“, sondern, wie sie eine zeitgenössische Besprechung mit Recht nennt „kurze, höchst originelle und sehr melodienreiche kleine Sätze . . . im Polonäsen-Rhythmus“. Hier zeigt der Vergleich mit der echten Gebrauchsmusik der vier Ländler (in Band IV) den Grad der Stilisierung. Bei den Märschen war es die Qualität der Einfälle, die aus dem spezifischen Klavierklang geboren den vierhändigen Satz befruchtete; hier dagegen ist die Aufgabe gestellt, Vier- und Achttaktgruppen in immer neuer Zusammensetzung reich und mannigfaltig auszukomponieren. Das alte, fast scherzhafte Gestaltungsproblem der galanten Zeit, Menuette und Polonäsen mit dem Würfel zu komponieren, ist hier zu einem ernsten und höchsten geistige Beweglichkeit erfordernden Setz- und Legespiel geworden, dessen Mittel die Elemente des vierhändigen Klaviersatzes sind. Man wird sie in keinem andern Werk in ähnlich elementarer Einfachheit herausgestellt und in ähnlich reicher Mannigfaltigkeit vermischt finden.

Bis zu den Jahren 1825/26 sind wir so in der Entwicklung Schuberts gelangt. Nur wenige Jahre des Schaffens sind ihm noch vergönnt. Sie gehören der Instrumentalmusik. „Klavier- und Kammermusik, eine Fülle von solistischen und vierhändigen, einzelnen und zyklischen Klavierwerken und die zwei Blöcke des C dur-Streichquintetts und der C dur-Sinfonie sind die großartigen Ergebnisse. Man kann sich angesichts der letzten ungeheuren Anspannung aller produktiven Kräfte bei Schubert nicht des Gedankens erwehren, als stände sie in geheimem Zusammenhang mit seinem Daseinsende, das mit schicksalhafter Notwendigkeit nur allzu schnell danach eintritt“ (Költzsch). 1827 hatte Schubert im kleinen lyrischen Klavierstück letzte Eindringlichkeit des Ausdrucks und vollkommene Entsprechung von Inhalt und Form erreicht. Im September 1828 entstehen die drei letzten großen zweihändigen Klaviersonaten als abschließende Auseinandersetzung mit dem Erbe. Das Ergebnis aber ist doch nur, wie Költzsch eingehend begründet, erneute Betonung der Andersartigkeit. Es lag im Wesen Schuberts, daß ihm in der zweihändigen Sonate die letzte Lösung nicht gelingen konnte.

Zwischen beiden Werkgruppen aber liegt ein neuer, letzter Kreis vierhändiger Kompositionen. Das Rondo in A dur op. 107 können wir trotz seines echt Schubertschen Hauptthemas beiseite lassen, denn es ist auf Verlegerbestellung entstanden und für den Stand der letzten Reife nicht bezeichnend. Ebenso zeigen die Variationen op. 82/1 über ein modisches Thema von Herold bei aller knappen und gedrängten Fassung, daß Schubert längst erreicht hatte, was in dieser Gattung für den vierhändigen Satz zu erreichen war. In der Fuge op. 152, die dort, wo sich die

Chromatik verdichtet, überraschende Klangbilder zeitigt, ist es ihm ebensowenig wie Mozart gelungen, die abstrakte Polyphonie der Vierstimmigkeit klaviermäßig umzuformen: die Nähe der mittleren Spielhände bleibt hier wie dort ein Mangel. Bleiben die *Fantasie f moll op. 103* und das *Allegro op. 144* vom April und Mai 1828.

In Bauernfelds Tagebuch vom 9. Mai 1828 heißt es: „Heute hat mir Schubert (mit Lachner) seine neue, wunderbare vierhändige *Fantasie* vorgespielt.“ Das Werk erscheint erst 1829 im Druck mit der Widmung an Karoline Gräfin Esterhazy. Es war ihm also „kein beliebiges Stück Musik“ (Vetter). Hier gelang Schubert im vierhändigen Satz eine vollendete romantische Lösung des Gestaltungsproblems der Sonate, die ihm auf dem Gebiet der Solosonate versagt blieb. Was ihm in den drei *Fantasien* der Jugend als Ideal vorschwebt, gestaltet er hier mit vollendeter Meisterschaft: die Sonate in Form einer *Fantasie*.

Der erste Satz hat keineswegs Sonatenform, sondern ist aus einem einzigen Gedanken heraus rhapsodisch entfaltet. Spannung und schließende Kraft muß ein neu eingeführter Gedanke bringen. Die weiteren Sätze gehen merkwürdig gleitend (von *f moll* nach *fis moll* und zurück) ineinander über. Aber sie sind, das kurze *Largo* sowohl wie das *Allegro vivace*, im Gegensatz zum ersten Satz rhythmisch scharf profiliert. Der letzte Satz greift auf den ersten zurück und erhält in kurzer wirkungsvoller Steigerung das Schlußgewicht. Gerade diese Ecksätze mit ihrem öfteren Anhalten und wieder Ansetzen verbieten den Gedanken an Orchesterklang; Mottls Umsetzung für großes Orchester mußte matt und zwiespältig bleiben. Das Werk gehört auf das Klavier, es ist ein Meisterwerk romantischer Klavierkunst, wie Schumanns *Fantasie op. 15*, und schließt Schuberts Klavierschafften überzeugender ab, als die drei großen Solosonaten.

Den Gegenpol bildet das große *Allegro op. 144*. Was im *Grand Duo* erstmals gelang, ist hier in höchster Reife gestaltet: das sinfonische Klavierstück zu vier Händen. Die Sonatenform ist schlackenlos gelungen, einzigartig für Schubert der unaufhaltsame Fluß des lebendigen Rhythmus, der so nur auf dem Klavierinstrument zu erreichen war. Er schweigt auch dort nicht, wo in leise schwebenden Klängen das zweite Thema sich anspinnt, pocht fast unhörbar unter dessen figurierter Zweitform weiter und verschwindet selbst da nicht, wo die singende Figuration rein aus dem Wechsel der Klänge geboren zu sein scheint. Er verhindert das sorglose Verströmen in der Durchführung und führt die Reprise organisch herauf. Seine höchste Verwandlungsstufe erreicht er dort, wo das zweite Thema in A dur neu erscheint (Notenbeispiel auf Seite 58). Dieser Augenblick gemahnt an die schwingende Ruhe des zweiten Satzes von Beethovens letzter Klaviersonate oder des Ansatzes der Reprise im ersten Satze von Bruckners „Romantischer“. Wenn irgendwo bei Schubert, dann ist hier Vollendung. Dieser Satz ist so wenig Fragment, wie die sogenannte „Unvollendete“.

Aber gerade dieses letzte Beispiel erweist noch einmal, daß, was Schubert klanglich vorschwebte, nur auf dem Klavier und in dem objektivierenden Zusammenwirken zweier Spieler zu erreichen war.

★

Von Mozart zu Schubert führt der geschichtliche Weg des vierhändigen Klaviersatzes und Klavierspiels. Mozart hat ihn geschaffen, Schubert in dreifach

(Allegro ma non troppo)

The musical score is written for piano and consists of three systems of staves. Each system has a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked "(Allegro ma non troppo)".

The first system begins with the instruction *con delicatezza* and *ppp* (pianississimo). It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. A measure rest of 8 measures is indicated at the end of the first system.

The second system continues the melodic and rhythmic development. It also includes a measure rest of 8 measures.

The third system concludes the piece with the instruction *dolce* (dolce). The melodic line in the treble staff is more expressive, and the bass staff provides a steady accompaniment.

verschiedener Weise zur höchsten Reife entwickelt. Er blieb darin ohne Nachfolger. Denn Schumann und Brahms erreichten nicht mehr seine Weite und Größe. Der Satz für zwei Klaviere zu vier Händen schob zudem die Entwicklung auf eine andere Bahn, sein Wesen und Werden ist von dem „Vierhändigspielen“, auf einem Instrument, das wir meinen, grundlegend verschieden. Aufgabe unserer Zeit ist es, sich auf Sinn und Möglichkeiten dieser Gattung neu zu besinnen und Schuberts Vermächtnis uns ganz zu eigen zu machen.

Wolfgang Amadeus Mozart von seiner Schwester gezeichnet

Von

Georg Schünemann

Zu den Forderungen einer guten häuslichen Erziehung gehörte im 18. Jahrhundert, daß die „jungen Frauenzimmer“ sich nicht nur mit allgemein bildenden Fächern, mit Handarbeit und Haushalt beschäftigen, sondern darüber hinaus auch ein wenig in den schönen Künsten umsehen sollten. „Die Musik und das Mahlen sind artige Übungen für ein Frauenzimmer vom Stande“, meint Philemon in seinen „Abhandlungen von der Notwendigkeit des Studierens in sonderheit des Frauenzimmers“ (1753). Und Johann Jacob Ebert gibt dazu in den „Nebenstunden eines Vaters dem Unterricht seiner Tochter gewidmet“ (1795) die Begründung: „Unter den schönen Künsten“, sagt er, „verdient außer der Musik, vorzüglich die Zeichenkunst jungen Frauenzimmern empfohlen zu werden, weil sie ihnen nicht nur einen sehr angenehmen und unschuldigen Zeitvertreib verschafft, sondern auch bey verschiedenen weiblichen Arbeiten, z. B. beym Nehen und Stricken mit großem Vortheil gebraucht werden kann.“ Leopold Mozart, der seinen Kindern eine umfassende Bildung mit ins Leben geben wollte, hielt sich an die gleichen Grundsätze. Neben dem Musikunterricht, den er selbst leitete, sorgte er für eine gründliche Ausbildung in allen wissenschaftlichen Fächern. Die Tochter Maria Anna, Nannerl genannt, erhielt, wie es scheint, ordentlichen Zeichenunterricht. Zwar lag auch ihre Hauptbegabung auf dem Gebiet der Musik, aber gelegentlich fand sie doch Muße zu Versuchen mit der Zeichenfeder. Ein solches Bild ist jüngst zum Vorschein gekommen: eine Zeichnung Nannerls von ihrem Bruder¹⁾. Der Riß zeigt folgende Unterschrift:

Der jugendliche Komponist

Mozart

Dieses Bildchen von der Hand meiner Freundin Anna
geborene Mozart Nannerl (Frau von Berchtold)²⁾
erhielt ich von derselben am 12. Februar 1781 zum
Geschenke.
Schloß Frain i. M.

Gräfin Althan

¹⁾ Im Jahre 1939 von der Preußischen Staatsbibliothek erworben.

²⁾ Nannerl verheiratete sich 1784 mit dem Reichsfreiherrn Joh. Baptist von Berchthold, salzb. Hofrat und Pfleger zu St. Gilgen.

Die Familie Althann stammte aus Schwaben und kam im 15. Jahrhundert nach Österreich. Eine große Zahl hervorragender Soldaten und Generäle zählte zu dem Geschlecht, unter ihnen Conrad, Eberhard, Wolfgang IV. und Wolfgang Wilhelm¹⁾. Berühmt wurde im 18. Jahrhundert die „spanische Althann“, die Gräfin Maria Anna Josepha. Mit Carl VI. begaben sich mehrere italienische Familien im Jahre 1711 nach Deutschland, unter ihnen auch die Marchesa Piquatelli. Graf Michael Johann III. Althann lernte sie kennen und warb um ihre Hand. Als Gräfin Althann wurde sie eine berühmte Schützerin der Kunst und Wissenschaft. Apostolo Zeno und Metastasio, aber auch der Arzt Garelli und der Abt Gottfried Bessel erfreuten sich ihrer Hilfe und Förderung. Sie starb hochgeehrt und vielbetrauert in Wien am 1. März 1755. Unsere Gräfin Althann gehört dem mährischen Geschlecht an. Wir kennen einen Michael Johann II., kaiserlichen Kämmerer und Landrechtsbesitzer in Mähren († 1718), einen Michael Gundacker Erich, Appellationsrat in Mähren († 1773) und einen Michael Johann IV., der 1710 geboren war und k. k. Rat und Landrechtsbesitzer in Mähren wurde († 1778). Zu dieser Familie gehört die genannte Freundin der Nannerl, die das Mozartbildchen im Jahre 1781 zum Geschenk erhielt. Sie lebte auf dem Schloß Frain in Mähren (Wranow), einer Herrschaft in dem kleinen Marktflecken von 115 Häusern im Thale der Thaya. Das Schloß lag auf der Windschauer Anhöhe in herrlichster Umgebung²⁾.

Leopold Mozart schreibt seinem Sohne am 12. April 1778 von der ersten Salzburger Musik mit dem Grafen Czernin, bei der er selbst mit dem Grafen Althann u. a. bei der zweiten Geige mitwirkte. Die Nannerl akkompagnierte alle Sinfonien. Später spielte „doppo un altro Sinfonia graf Altham ein fürchterliches Trio, kein Mensch kann aber sagen ob es gekrazt oder gegeigt war – ob es im $\frac{3}{4}$ oder geraden Tacte oder gar eine neue Erfindung eines bishero noch unbekannten Tempo war.“³⁾ Später erzählt Leopold Mozart, daß neben Czernin, Lodron u. a. auch der Graf Altham bei dem englischen Sprachlehrer Schwarz Unterricht nehme⁴⁾. Die Familie Altham stand demnach in enger Verbindung mit den Mozarts. So erklärt sich die kleine Erinnerungsgabe Nannerls aus manchen freundschaftlichen und musikalischen Beziehungen. Als Wolfgang am 20. März 1784 die Liste der Subskribenten für seine Akademie meldet, nennt er eine Komtesse Altham née Batiany, eine Verwandte der Genannten aus dem berühmten Geschlecht der Grafen Bathyani⁵⁾.

Sieht man sich Nannerls Zeichnung näher an, so spürt man deutlich die feine und vorsichtige Behandlung jeder Einzelheit. Die Linien sind mit behutsamer Hand geführt. Die Aussparung beim Kragen und bei den Haaren sowie die zierliche Durchführung der Krause zeigen deutlich die sorgfältige Anleitung eines guten Hauslehrers. Die Ähnlichkeit mit der Kreidezeichnung von A. de Saint

¹⁾ Vgl. Moriz Bermann, Österreichisches biogr. Lexikon, Wien 1852. S. 108ff. Wurzbach, Biogr. Lexikon des Kaisert. Österreich.

²⁾ Vgl. Fr. Raffelsperger, Allg. geogr. Stat. Lexikon aller Österr. Staaten. Wien 1846 II S. 509.

³⁾ Ludwig Schiedermair, Die Briefe Mozarts und seiner Familie. IV S. 11.

⁴⁾ Ebenda. IV S. 29.

⁵⁾ Vgl. Wurzbach, a. a. O., Schiedermair, a. a. O. II, S. 247.



Des jugendlichen Wolfgang Amadeus
Mozarts

Wolfgang Amadeus Mozart
Lebte in Salzburg
Weg war, genommen (gegangen am 17. August)
auf der auf dem Hofe der am 17. August
1781 zum Hofe

Hier für den m. *Leben*

Aubin (Juli 1778) ist auffällig: die gerade Linie der Nase, das kleine, spitze Kinn, die Haltung, die Haare, der Zopf – alles trifft mit unserem Bildchen – bis auf die Stirn – zusammen. Die Stirn findet sich ähnlich in dem Stich von E. Thelott und in dem Ölbildnis von J. Lange¹). Im ganzen gibt das Bild einen lebendigen Eindruck von dem jungen Mozart, wie ihn die Schwester sah. Zugleich ist es ein seltenes, in seiner Art einziges Freundschafts- und Liebeszeichen der Geschwister Nannerl und Wolfgang aus glücklichen sorglosen Jahren.

¹) Vgl. Schiedermaier, a. a. O. Bd. V.

Mozart in deutscher Übertragung

Von

Georg Schünemann

Im letzten Jahrzehnt war es ungeschriebene Mode geworden, die drei italienischen Meisteropern Mozarts für die Bühne nach mehr oder weniger eigenen Ideen einzurichten. Kapellmeister änderten Noten und Worte, Regisseure „arbeiteten“ das Szenische heraus und Philologen taten das übrige, um dem Inhalt zu Leibe zu gehen und älteren Bearbeitern Irrtümer und Fehler nachzuweisen. Eine babylonische Sprachwirrnis war über uns gekommen. Bei einem Vorsingen fragte die Anfängerin: „Soll ich die Arie nach dem alten Text, nach Roth oder Anheißer singen?“ Auf die erstaunte Gegenfrage meinte sie, sie habe alle drei studiert, um gleich einspringen zu können. Wie mag es in einem solchen Kopf wohl aussehen? Ob da wirklich noch die Rede vom inneren Verhältnis zur Musik sein kann? Oder ob nicht die Sängerin alle Bearbeiter im Stillen zum Teufel wünschte?

In den deutschen Übertragungen, von denen die ersten den Uraufführungen in Wien und Prag auf dem Fuße folgen, spiegelt sich ein Stück deutscher Operngeschichte. Deutlich scheiden sich drei Perioden: die Singspielbühne, die Bearbeitungszeit und der kritische Philologismus. Die deutsche Bühne übernahm die drei Opern – „Figaro“, „Don Giovanni“ und „Così fan tutte“ – als Singspiele, übertrug die geschlossenen Formen ins Deutsche und ersetzte das Rezitativ durch freien Dialog. Dabei wurde der Stil der Opera buffa ins Volkstümlich-Sinnige, Anschauliche, Naturhafte umgedeutet. Den Österreichern, die in der Stegreifkomödie und im Puppenspiel ihrer glücklich-frohen Lebensanschauung freie Zügel lassen, lag eine solche Übertragung nahe. Sie belasteten den „Figaro“ mit keinen sentimental Akzenten, sondern sangen:

Stolz wirst du nach Ruhme haschen,
Einen Schnurrbart, enge Taschen,
Hier die Flinte, da der Degen,
Wandelst du durch Wind und Regen,
Eine Kaske auf dem Scheitel,
Große Ehr', ein leerer Beutel,
Und anstatt bei Mädchen sitzen,
Wadest du durch Sumpf' und Pfützen,
Mußt dich mit Morrast bespritzen,
In der Sonne dich erhitzen,
Hörest laute Trommeln schallen,
Donnernde Kanonen knallen,

Und dann fliegen tausend Kugeln
Sausend dir am Ohr herum
Cherubinnen! Fort zum Siege,
Fort zum kriegerischen Ruhm!

Cherubin singt in dieser frühesten Übertragung (Donaueschingen 1787)¹⁾:

Die ihr die Triebe
Des Amor kennt,
Sagt: ob die Liebe
Mein Herz entbrennt?

Manche Reime und Wendungen haben sich aus dieser hübschen Übertragung bis zum heutigen Tage gehalten. Die gleiche Frische und Unmittelbarkeit zeigen die ersten Verdeutschungen des „Don Giovanni“ (Chr. Gottl. Neefe, H. Gottl. Schmieder, Friedr. Ludw. Schroeder) und vor allem die übermütigen, derben von „Cosi“. Despinas Doktorkur („Sagt pro secundo erst die Rationes, sodann pro primo mir die Portiones“) läßt sich kaum treffender bringen als in der alten volkstümlichen Stegreifmanier. Wir haben vor Vergleichen und Besserwissen schon viel von der Ursprünglichkeit verloren, mit der die ersten Übersetzer, noch ganz in der Mozart-nahen Singspielweise ihre Worte und Arien formten. Heute muß das „Hütchen“, (cappello), das Susanne sich aufsetzt, gleich hochtrabend mit dem von dem Juden Hermann Levi aufgebrauchten „Brautkranz“ übersetzt werden, wobei der ganze Witz verloren geht, denn Susanne bezeichnet den Kranz, den doch jeder gleich zu deuten weiß, als ihr neues „Hütchen“, das ihr schöner steht als alle andern. Solche „Verbesserungen“ kennen die ersten Singspielbearbeiter nicht, im Gegenteil: wenn sie vom „Liebesgott“ mit Goethe sprechen, oder singen „Keine Ruh bei Tag und Nacht“ und „Gib mir die Hand, mein Leben“ (Schroeder), so sind diese volkstümlich-liedhaften Wortprägungen treffender, als alle neueren Übersetzungsversuche. Es ist nötig, auf diese positiven Seiten der alten Übertragungen einmal hinzuweisen, da man immer nur Ungeschicklichkeiten und Fehler hervorkehrt, die längst erkannt und beseitigt wurden.

Auch die zweite Generation der Übersetzer, die durch Namen Chr. A. Vulpius, A. v. Knigge, Fr. Rochlitz, um nur wenige zu nennen, gekennzeichnet ist, strebt nach singspielmäßiger Leichtigkeit und Schlagkraft, ohne sich mit dem Rezitativ größere Mühe zu geben. In der Regel wird der Dialog ohnehin gekürzt oder mit Einlagen gewürzt. In Mozarts Eigenschrift, die sich in der Preußischen Staatsbibliothek befindet, steht eine Übertragung für die geschlossenen Nummern mit den bekannten Versen: „Will einst das Gräflein“, „Nun vergiß“, „Ihr die ihr Triebe“, „So lang hab ich geschmachtet“ u. a. Offenbar ist die Partitur noch im 18. Jahrhundert zu Singspielaufführungen benutzt und mit mancher fremden Zutat versehen worden.

Die Rezitative werden vom Jahre 1790 an genauer übertragen, doch ist damit noch nicht ihre musikalische Wiedergabe verbürgt. Im Gegenteil: man nimmt den Dialog als Anhaltspunkt für freie Einfügungen und Improvisationen. Inter-

¹⁾ „Der lustige Tag oder die Hochzeit des Figaro.“ Ein Singspiel. Exemplar im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien. (S. 3–6 fehlen.)

essant ist der Passauer-Text, der für 1789 geschrieben, erst 1793 im Druck erschien (Passau bey Niclas Ambrosi 1793: „Figaros Hochzeit oder List über List“, ein scherzhaftes Singspiel). Die Arien sind hier nicht so glücklich getroffen und klingen etwas bürgerlich-philiströs z. B.

Susanne: Emsig muß man seyn, und fleißig,
Wenn das Werk gelingen soll,
Sag' doch an; du bist ein Kenner,
Wie gefällt dir Hut und Band?

Figaro: Meiner Seele! nichts ist schöner
Als ein Putz von deiner Hand!

Beide: Nur das End' von Brautstandstagen
Wirket (mit Verlaub zu sagen)
Noch ein größeres Behagen,
Als ein Putz von

meiner	} Hand.
deiner	

Die Rezitative klingen lebendiger, so wenn Susanne gleich im ersten Rezitativ singt: „Weil ich nicht will“ – „Und weil – du ein Narr bist“ – Worte, die sich neben vielen andern bis in die jüngsten Bearbeitungen gehalten haben. Die Passauer Übertragung bringt vor allem eine genaue Dramaturgie. Einleitend werden „Karakter und Kleidung“ aller Mitspieler gegeben. „In dem Karakter des Grafen Almaviva“, so heißt es, „ist Würde, Anmuth und Freimüthigkeit. Das Verderbniß seines Herzens hat keinen Einfluß auf die Anständigkeit seines äußerlichen Betragens. Nach den Sitten der damaligen Zeit äußerten die Großen ihre Absichten auf das Frauenzimmer mit vielem Leichtsinne. Diese Rolle ist um so schwerer zu spielen, da der Graf durchgängig hintergangen wird, es gehört ein sehr guter Schauspieler dazu, weil diese Rolle die übrigen in ihr gehöriges Licht setzen muß. Im ersten und zweiten Aufzuge trägt er ein Jagdkleid und Halbstiefel, wie sie vormals in Spanien gebräuchlich waren. Vom dritten Aufzuge an, bis an das Ende ist er in reicher spanischer Kleidung. Die Gräfin, durch zwey einander entgegengesetzte Empfindungen beunruhigt, muß eine unterdrückte Empfindsamkeit oder einen gemäßigten Zorn äußern. Ihr liebenswürdiger und tugendhafter Karakter muß sich dem Auge des Zuschauers in seiner ganzen Schöne zeigen, und die Schauspielerin muß nichts äußern, wodurch er zweifelhaft gemacht werden könnte. Diese Rolle ist eine von den schweresten.“ Susanne ist „eine geschickte, witzige und muntere Person, aber nicht von der unverschämten Munterkeit, die man bei den gewöhnlichen verführerischen Soubretten“ findet, Marzeline ist „von Natur heftig“; wenn die Schauspielerin „mit einer anständigen Freimüthigkeit sich zu der moralischen Höhe schwingen kann, die auf die Wiedererkennung im dritten Aufzuge folgt, so wird sie zu dem Interessanten des Stückes sehr viel beitragen“. Antonio muß „nur halb betrunken scheinen“, Don Curzio, der hier Don Gusmann, Gänsekopf heißt, „stammelt, weil er glaubt, daß es ihm gut ansteht, und aus dem Grunde muß es kaum merklich gemacht werden, und der Schauspieler würde sich sehr betrügen und gegen den Sinn der Rolle handeln, wenn er glaubte, daß darin das Lächerliche bestände. Er ist ganz in dem Verhältnisse der Würde seines Standes gegen das Lächerliche seines

Karakters. Je weniger ein Schauspieler diese Rolle übertreibt, je mehr zeigt er Talente.“

Diese Dramaturgie, die durch genaue szenische Bemerkungen im Text ergänzt und vertieft wird, gibt besser als alle Kritiken über die „verfehlte Singspielatmosphäre“ eine Anschauung von dem Sinn und Geist dieser Aufführungen. Von Übertreibungen, wie man sie heut wieder sieht (Don Curzio, Gräfin, Cherubin), halten sich die guten Schauspieler, die in Singspieltheatern singen, fern. Auch im Spiel sucht man das dramatisch-Einfache, Überzeugende, Volksnahe. Daß diese beiden Übertragungen nicht allein stehen, zeigt das deutsche Buch von „Cosi“ vom Jahre 1791 (Dresden). Auch hier folgt der Text dem Original Wort für Wort, ohne Eingriffe und unter voller Wahrung der dramatischen Linien.

Leider haben diese Anfänge, über die einmal ein Gesamtüberblick gegeben werden soll und muß, eine wenig rühmliche Nachfolge gefunden. Um die Jahrhundertwende mehren sich Bearbeitungen, die vor keinem Eingriff und keiner Verballhornung zurückschrecken. Bekannt sind die Einlagen im „Don Giovanni“ mit dem Gerichtsdienner, dem Klausner und Kaufmann, dem Höllenfahrtspektakel und der „gerechten“ Sühne am Schluß. Auch „Cosi fan tutte“ blieb von diesen Bearbeitern nicht verschont. Praktiker, Moralisten und Dramaturgen griffen schonungslos in Text und Musik ein, bis aus der veränderten Nummernfolge und Umtextierung eine vollständig neue Oper wurde. Arbeitet man diese Stücke systematisch durch, so heben sich nur wenige Einzelnummern heraus. Es sind nur einzelne Szenen, meist die lustigen Despinas oder Leporellos, die Witz und Schlagkraft zeigen, sonst leben die besten Teile der Bearbeitungen von älteren Vorbildern. Allmählich bilden sich aber auch hier feste Prägungen aus, die trotz Gegenvorschlägen und veränderten Fortführungen im Volksbewußtsein unerschütterlich bleiben und fast zu volkstümlichen Liedern werden („Reich mir die Hand, mein Leben“, „Ihr die ihr Triebe“).

Erst in den fünfziger Jahren kommt neue Bewegung in die Mozartpflege. Die junge Musikwissenschaft, die mit dem Erschließen des gewaltigen Erbes früherer Jahrhunderte in schnellem Auftrieb steht, schärft das Gewissen der Herausgeber und Bühnenpraktiker. Otto Jahns Mozartbiographie, deren vierter Band 1859 erscheint, leitet einen neuen Abschnitt der Mozart-Forschung und -Aufführungsgeschichte ein. Mit Eduard Devrient, der 1847 seinen „Figaro“ vorlegt, 1853 den „Don Giovanni“ mit Rezitativen und verändertem Schluß und 1860 seine Übertragung von „Cosi“ (mit Rezitativen von W. Kalliwoda) aufführt, setzt die neue Zeit ein. Am heftigsten wird „Don Giovanni“ umstritten: 1854 kommt eine unpoetische Übersetzung von G. X. F. T. Severs, dann versucht Dr. W. Viol 1858 sein Glück, gefolgt von Ludwig Bischoff (1860), Ernst von Wolzogen (mit zwei Büchern 1860 und 1869), C. H. Bitter (1866) und Franz Grandaur (1871), um nur die besten zu nennen.

Es liegt ein fruchtbares, an ernstem, weit und tiefgreifenden Streben reiches Material in diesen Büchern beschlossen. Um jeden Ausdruck, jede Bewegung wird gekämpft. In „Cosi“ kommen Eduard Devrient und Bernhard v. Gugler („Sind sie treu?“) Mozart am nächsten, im „Don Giovanni“ Fr. Grandaur, obwohl alle noch frei genug mit Mozart und Da Ponte umgehen.

Gugler ändert die Folge der Nummern und den ganzen Sinn der Handlung, ist aber einer der poetischsten und feinsten Sprachschöpfer. Von ihm stammen die Verse:

Der Odem der Liebe erfrischt die Seele;
Ein Labsal voll Süße, so schmeichelnd und weich.
Wer Liebe genießet und treu sie erfindet,
Begehret nichts weiter, ist selig und reich.

Auch die schönen Worte im Terzett:

Sanft schaukle o Welle!
Weht lieblich ihr Winde!
O Tag klar und helle,
O Nacht, lau und linde –
Seyd hold ihrer Fahrt!

sind von ihm. Devrient ist in den Rezitativen geschickter, doch greift auch er mit Messer und Schere in die Handlung ein und deutet um.

Im „Don Giovanni“ ist Grandaur am glücklichsten. Er hält an den guten alten Wendungen fest und geht geschickt und mit feinem musikalischem Verständnis der Szene nach. Es fehlt nur noch die kritische Genauigkeit, die Ehrfurcht vor Mozarts Noten im Rezitativ.

Diese Arbeit konnte erst mit der kritischen Gesamtausgabe der Werke Mozarts, die im Jahre 1876 begann, anfangen, denn vorher fehlten geeignete Vorlagen und Quellenkunde. In der Gesamtausgabe brachte Karl Niese für alle drei Opern einen neuen Text. Seine Übertragung hat den Vorzug der Genauigkeit, leidet aber an trockenen Ausdrücken, unpoetischen und unsanctigen Wendungen. Trotzdem beseitigt er alteingestaltete Fehler und stellt den Urtext wieder her – bis auf einzelne Versehen, die gegenüber der Gesamtleistung nicht ins Gewicht fallen.

Alle Vorarbeiten waren nun gegeben. Es fehlte nur die Synthese, die Zusammenfassung unter einheitlicher musikalischer Führung. Diese Aufgabe übernahm der Jude Hermann Levi, der im „Figaro“ die alten Übersetzungen, im „Don Giovanni“ Grandaur und Niese und in „Cosi“ Devrient und Niese zugrunde legte. Levi kam aus der Praxis und hatte sich in Karlsruhe und München der Wagner-Bewegung angeschlossen. Ihm war die Wagnersche Diktion so in Fleisch und Blut übergegangen, daß er auch Mozarts Rezitative einfach nach diesem Muster verbog und zurechtrückte. Streckenweise komponierte er um, setzte Flicknoten und ganze Notenzeilen hinzu und opferte der „Sprachmelodie“ jede Mozartsche Eigenheit. Lange hielten sich seine Bearbeitungen an den Bühnen, sie waren „im Alten“ geläufig und eingänglich, im Neuen nicht unbequem und im „Eigenen“ zum mindesten zeitgemäß. In Max Kalbeck, der den Wienern 1906 eine hübsche und gewandte Umarbeitung des „Figaro“ brachte, fand er einen Nachfolger, der noch bedenkenloser als Levi mit Mozarts Noten umsprang. Die Hilfsnoten, die auf Kosten Kalbecks gehen, zählen nach vielen Hunderten. Ihm kommt es nicht darauf an, den Don Curzio im Rezitativ frei nach Kalbeck weiter stottern zu lassen oder gar, um einen Effekt zu erzielen, eine kleine Partie hinzuzukomponieren. Leider hat diese Kalbecksche Manier noch heute Vertreter, die um eines „Lachers“ wegen, lieber Kalbeck und Levi statt Mozart singen lassen.

Daß sich gegen diese Freiheiten die wahren Mozartfreunde mehr und mehr

wehrten, geht aus der stetig wachsenden Kritik an der Übertragungs- und Bearbeitungsfrage hervor. Schon Hermann Abert nimmt in seiner Mozartbiographie zu diesen Fragen Stellung. Nach ihm kommen viele, die nicht nur bessern und ausgleichen, sondern völlig neue Wege einschlagen wollen. Mit Siegfried Anheißer, Herman Roth, Willi Meckbach, Karl Wolfskehl [Jd] sind die Führer der neuen Bewegung genannt. Sie gehen grundsätzlich eigene Wege und wollen von einer wortgetreuen Übersetzung zu neuen Ergebnissen und dramatischen „Richtigstellungen“ gelangen. Es liegt nahe, daß jeder beim Vergleich seiner Verse mit älteren die eigenen für die besseren hält. Leider begegnet es dabei, daß Guglers „Odem der Liebe“ Herm. Levi zugeschrieben oder Devrients „Mir klebt die Zung' am Gaumen“ gleichfalls auf Levi gebucht wird. So gut diese Versuche gemeint sind, und so wertvoll sie für Revision und Dramaturgie bleiben, so schwer ist es ihnen geworden, sich durchzusetzen. Am meisten standen die guten alten Wendungen im Wege. Was Musiker und Kapellmeister, Regisseure und Schriftsteller in mehr als anderthalb Jahrhunderten gefunden haben, läßt sich nicht aus der deutschen Operngeschichte fortnehmen und noch weniger durch unsangliche oder prosaische Wendungen ersetzen. Viel ist über Vokalisation, Musik, Charaktere, Szene geschrieben, und noch reichere Versuche sind angestellt worden; doch bleibt jede Übertragung leblos, sobald die innere Harmonie zwischen Musik und Ausdruck, Ton und Wort fehlt.

Unter dem Gesichtspunkt der Erhaltung der guten alten Wendungen sind nun die im Verlag C. F. Peters erschienenen neuen Übersetzungen der drei Opern „Don Giovanni“, „Die Hochzeit des Figaro“ und „Così fan tutte“ bearbeitet worden. Alle Textbücher, von denen hier nur ein Bruchteil genannt ist, wurden auf das genaueste überprüft und mit der Urschrift Mozarts verglichen. Desgleichen wurden alle älteren Partituren und Klavierauszüge mit herangezogen. Aus dieser Revision ist ein maßgebender musikalischer und italienischer Text hervorgegangen, der beim „Don Giovanni“ auf Grund italienischer Quellen sogar einige bisher nicht veröffentlichte Szenen wiederherstellt. Die Noten Mozarts wurden bis auf die kleinste Einzelheit bewahrt. Die deutsche Übertragung fußt auf der Überlieferung, stellt also alle guten, sanglichen und volkstümlichen Wendungen wieder her, dabei wurden Freiheiten gegenüber den Noten vermieden, ebenso Verkehrtheiten ausgemerzt. Wo die Alten versagen, wurde mit sorgsam wägender Hand eingegriffen.

Einige Beispiele mögen die Arbeit verdeutlichen: Im Figaro gehört die Stelle vor dem Briefduett: „Canzonetta sull'aria“ zu den schwierigsten; es gibt Hunderte von Varianten. Aria kann „Luft“ und „Weise“ bedeuten und ist im Doppelsinn kaum zu treffen. Die Alten übersetzen: „Neuer Text zu der Arie“, was verständlich ist, aber den Sinn stark weitert. Andere haben „Lied zu der Melodie“, Anheißer nimmt: „Geschichten vom Winde“, Kalbeck kehrt sich an nichts und sagt: „Also schreib: ich diktiere.“ Will man den Doppelsinn, so ginge: „Nimm als Überschrift: aria.“ Am besten, scheint mir, läßt man die Vokale und singt: „Canzonette zum Abend.“ Oder ein Beispiel aus „Così“. Devrient beginnt: „Nein, nein, Dorabella vermöchte das nie“, Anheißer hat: „Nein, nein Dorabella, die könnte das nie“ (unsanglich), ich bringe: „Nein, nein Dorabella, sie wagte es nie“, wohl ohne Frage die sangbarste Eröffnung der Oper.

So könnte ich Zeile für Zeile durchgehen und jedes Wort – wie es geschehen ist – belegen. Doch wichtiger als alles dies ist die Musik, die mit dem Wort einheitlich verschmelzen soll. Dafür ein viel zitiertes Stück, Alfonsos Arie „Vorrei dir“. Devrient, dem Levi folgt, übersetzt:

Sagen will, doch kann ich's nicht,
Stammelnd mir die Stimme bricht
Luft gewinnen kann ich kaum
Und mir klebt die Zung am Gaum
Was tut Ihr nun? und was ich?
O die Wahl ist fürchterlich!
Schlimmeres gibt es gar nicht mehr,
Ich bedau'r Euch gar zu sehr.

Bei Anheißer lautet die Arie:

Schweig ich still? Gesteh' ichs gleich?
Auf der Lippe erstarrt das Wort
Traut sich nicht hervor zu euch,
Bleibt auf halbem Weg mir fort.
Was nur sag' ich, was sagt Ihr?
O, die böse Neugier!
Ihr und sie tut mir so leid!

Endlich die Fassung Schünemann:

Sag ich's gleich? Ich wag es nicht;
Meiner Lippe die Kraft gebricht.
Auch die Stimme will nicht gehn,
Bleibt im Halse mitten stehn.
Was tut ihr nun, was tu ich?
Das Geschick erfüllet sich!
Schlimmes kann nicht mehr geschehn,
Könnt vor Mitleid schier vergehn.

Noch ein Beispiel aus dem „Don Giovanni“. Die Schlußmoral: „Questo è il fin, di chi fa mal, – Ede' perfidi la morte alla vita è sempre ugal“ hat allen Übersetzern Schwierigkeiten gemacht. An dem Sinn ist nicht zu deuteln, auch nicht an der Tendenz der Worte, aber die Musik, die im Sopran bis zum hohen a steigt, verlangt Sanglichkeit und womöglich Beibehaltung der Vokalisation (mal – ugal). Ein kleiner Ausschnitt mag die Versuche einer Lösung kurz beleuchten. Rochlitz leitet mit einer „unsanglichen Moral“ den Reigen ein:

Lasterglück flieht schnell wie Rauch,
Wie man lebt, stirbt man auch!

C. H. Bitter ist akademischer:

So wird stets das Loos erfüllt,
Und der Ungetreuen Ende
Zeigt nur ihres Lebens Bild.

Gugler übersetzt unmusikalisch:

Böser Taten harret Strafe
Lautre Herzen trauen (vertrauen)
Stets ihrem Gott.

Alfred Freiherr von Wolzogen bringt den Vokal o zum „ugual“ des Textes:

Bald dahin ist frecher Spott.
Böser Taten harret Strafe,
Lautre Herzen trau'n auf Gott!

K. Niese nimmt:

Also stirbt, wer Böses tat,
Denn des Sünders Lasterleben
Bald und streng die Strafe naht.

Das hier genommene a hält Herm. Levi (Jd) fest:

Also stirbt, wer Böses tat.
Ja dem Sünder wird Vergeltung
Wenn die letzte Stunde naht.

Ernst Heinemann (Jd) nimmt neue Reime:

So ergeht's dem Bösewicht.
Wer dem Laster sich ergeben,
Trifft zuletzt das Strafericht.

S. Anheißer schließt mit einem o ohne Reim:

So geht's dem, der schlecht getan!
Alle Bösewichter ernten
Doch am Ende ihren Lohn.

Schließlich die Übersetzung, die Mozarts Vokale einhält und nicht nur das a an seiner Stelle läßt, sondern auch auf „morte“ das Wort „Tod“ bringt:

Schünemann:

Also stirbt, wer Böses tat.
Wie im Leben, so im Tode
Erntest du nach deiner Saat.

Solche Gegenüberstellung einzelner Wendungen in einer Arie gibt am besten einen Einblick in die Arbeit, und in die Änderungen, die notwendig werden, sobald die Überlieferung versagt. Im allgemeinen bedürfen die Rezitative größerer Eingriffe, da sie am wenigsten Volksgut bergen und auch textlich nicht immer auf der Höhe stehen. Man merkt es Da Ponte leicht an, wenn er ohne feste Vorlagen „dichten“ und einen vornehmeren gebildeten Unterhaltungsstil finden will. Er fällt dann leicht aus der Rolle, häuft mythologische Vergleiche und hat Mühe, wieder zur Opera buffa zurück zu kommen. An solchen Stellen wird man fester zugreifen können als bei den überarbeiteten und nachempfundenen. Im Wesentlichen kann aber die Synthese nur aus der deutschen Überlieferung gefunden werden. Sie erhält, was die Geschichte der Mozart-Übertragung an Bleibendem gegeben hat, sie beseitigt Überaltertes und Verkehrtes und bewahrt unerschütterlich jede Note und jedes Zeichen Mozarts.

Wird nun diese Übertragung, die bereits die Zustimmung aller führenden Bühnenleiter gefunden hat, auch von den letzten Bühnen aufgenommen, dann wird auch die Leidensgeschichte der deutschen Mozartoper beendet sein; dann können die Sänger wieder frei atmen und sich mehr mit Mozart als mit dem Bearbeiter beschäftigen.

Die Musikbibliothek Peters als Fundort

Eine Ergänzung zu Eitners Quellenlexikon

Über Anlage und Zweck des nachstehenden Verzeichnisses ist im vorigen Jahrgang unseres Jahrbuches das Nötige gesagt. Genannt werden in alphabetischer Reihenfolge die Autoren, für deren Werke bei Eitner Fundorte mitgeteilt sind. Zu diesen Fundorten ist nun jeweils die Musikbibliothek Peters nachzutragen. Das Verzeichnis fährt alphabetisch da weiter, wo es im vorigen Jahrgang aufhörte.

Dr. Eugen Schmitz.

- Cramer, Karl Friedrich:** Magazin d. Musik (1. Jahrgang Teil I u. II, Hambg. 1783; 2. Jahrgang Teil I, Hambg. 1784, Teil II, Hambg. 1786).
- Crelle, August Leopold:** Einiges über musikal. Ausdruck ... (Berlin 1823.)
- Cremcovius, Valentinus:** Citharae Davidicae Luthero – Beccherianae Latino – Rhythmo – Metricae Eicosipemptades VI. (Magdeburg 1617; Eitner verzeichnet eine spätere Auflage mit etwas anderem Titel und dem irrigen Autornamen Cremcovus.)
- Crescentini, Girolamo:** Übungen f. d. Singstimme (Leipzig, Br. & H.)
- Crivellati, Cesare:** Discorsi musicali ... (Viterbo 1624.)
- Croce, Chiozzotto Giovanni:** Messe a 5 voci (Venedia 1604; 5 Stb.)
- Crüger, Johann:** Neues vollkömmlches Gesangbuch ... editio XVIII (Berlin 1675).
- Dalberg, Joh. Friedr.:** Fantasien aus d. Reich d. Töne ... (Erfurt 1806). – Untersuchungen über d. Ursprung d. Harmonie ... (Erfurt 1800). – Über die Musik der Indier ... (Erfurt 1802.). – Lieder der Indier und anderer orientalischen Völker. (Sonderausgabe, Erfurt 1802, bei Eitner nicht genannt). – 12 Lieder (Erfurt 1799).
- Danzi, Franz:** „Die Mitternachtsstunde.“ Klvszg.
- Dard:** Nouveaux principes de musique. (Paris 1769.) – Origine et progression de la musique. (Paris o. J.) Titel bei Eitner III, 147 abweichend.
- Daube, Johann Friedrich:** Generalbaß in drey Akkorden (Leipz. 1756.)
- Dauvergne, Antoine:** „Les Troqueurs“. Partitur.
- Dedekind, Constantin Christian:** Aelbianische Musenlust (Teil 1–4; Dresden 1657).
- Degiardino, Felice:** Opera terza. Sei Sonate di cembalo con violino ô flauto traverso. London.
- Deimling, Ernst Ludwig:** Beschreibung des Orgelbaues. (Offenbach 1792.)
- Desboulmiers, Jean – Augustin – Julien:** Histoire du théâtre de l'opéra comique. (Paris 1769, 2 Bde.)
- Descartes, René:** Musicae compendium ... (Amstelodami 1656.)
- Dezède, N.:** „Alexis e Justine.“ Partitur.
- Dibdin, Charles:** Music epitomized, a school book ... (London o. J. 3. Aufl.)
- Dies, Albert Christoph:** Biogr. Nachr. v. Jos. Haydn. (Wien 1810.)
- Diruta, Girolamo:** Il Transilvano. (Venetia 1625; nur der 1. Teil.)
- Ditters v. Dittersdorf, Karl:** Trois symphonies expriment trois metamorphoses d'Ovide. (Stimmen.) – Concerto pour le clavecin (J. J. Hummel, Berlin). – Opernpartituren: „Doktor und Apotheker“ (Handschr.), „Das rote Käppchen“ (Handschr.). – Opernklavierauszüge: „Apotheker und Doktor“ (Wien 1787), Hieronymus Knicker“ (Breitkopf), „Die Liebe im Narrenhaus“ (Schott). – Lebensbeschreibung, s. Sohn in die Feder diktiert ... (Leipzig 1801). – K. v. D. Seine kurze Biographie (Erfurt 1810).
- Dlabacz, Gottfried Johann:** Allg. histor. Künstler-Lexikon für Böhmen ... (Prag 1815.)
- Döring, Joh. Friedr.:** Vollständige Altenburger Chormelodien ... (Altenburg 1815.) – Anweisung z. Singen ... (Görlitz 1805.)

- Döles, Joh. Friedrich:** Melodien zu des Prof. C. F. Gellerts geistl. Oden und Liedern ... (Leipzig 1758). – Vierstimmig. Choralbuch ... (Leipzig 1785). – Neue Lieder nebst ihren Melodien ... (Leipzig 1750.)
- Doni, Giov. Batt.:** Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica ... (Roma 1635). – Lyra Barberina ... (Firenze 1763.)
- Drechsler, Johann Gabriel:** De cithara Davidica ... (Leipzig 1712.)
- Dretzel, Cornelius Heinrich:** Des evangel. Zions musicalische Harmonie ... (Nürnberg 1731.)
- Drieberg, Friedrich:** Die mathemat. Intervallenlehre der Griechen ... (Berlin 1818.) – Aufschlüsse über die Musik der Griechen. (Leipzig 1819.) – Die musikal. Wissenschaften der Griechen. (Berlin 1820.) – Die prakt. Musik d. Griechen. (Berlin 1821.) – Wörterbuch d. griech. Musik. (Berlin 1835.) – Die Kunst der musikal. Komposition. (Berlin 1858.)
- Duni, Egidio Romoaldo:** Opernpartituren: „Le peintre amoureux de son modèle“ (Paris 1757), „Mazet“, „Les deux chasseurs et la laitrière“.
- Duport, Jean Louis:** Essai sur le doigté du Vcl. (Paris 1806–1819.)
- Dussek, Joh. Ludw.:** Sonates pour le Piano-forte avec accomp. de Flûte et Vcl. op. 65. – Quatuor p. Pfte. V. A. Vcl. op. 56. – Trois grandes sonates à 4 ms. (Br. & H.) – Piano-forteschule. 4. Aufl.
- Duverney, Frédéric:** Méthode pour le Cor. (Breitk. & Härtel.)
- Eberlin, Joh. Ernst:** 9 Toccates et Fugues (Mainz 1798, Schott). – 115 Versetten f. Orgel (München, Falter.)
- Eichler, Ernst:** 6 Duos für Violine und Alto (Bratsche), op. X (bei Eitner nicht genannt).
- Eisel, Joh. Philipp:** Musicus autodidactus ... (Erfurt 1738.)
- Eler, Franz:** Cantica sacra. (Hamburg 1588.)
- Engel, Joh. Jakob:** Über die musikal. Mahlerey (Berlin 1780.)
- Eschenburg, Johann Joachim:** Übersetzung von Burneys „Abhandlung über die Musik der Alten“. (Leipzig 1781.) – Übersetzung von Burneys Händelbiographie. (Berlin und Stettin 1785.) – Übersetzung von Browns „Betrachtungen über die Poesie und Musik“. (Leipzig 1769.) – Übersetzung von Webbs „Betrachtungen über die Verwandtschaft der Poesie und Musik.“ (Leipzig 1771.)
- Eschstruth, Hans Adolph v.:** Musikalische Bibliothek I, II. (Marburg u. Gießen 1784/85.)
- Este, Thomas:** The whole book of Psalmes. Partiturausg. d. Musical Antiquarian Society. (London 1841.)
- Étrennes de Polymnie:** Recueil de Chansons, Romances, Vaudevilles etc. (Paris 1786; 1787; 1789; bekannte Zeitgenossen sind als Komponisten vertreten.)
- Euler, Leonhard:** Tentamen novae theoriae musicae. (Petropoli 1739.)
- Eximeno, Antonio** (bei Eitner fälschlich: Eximeneo): Dell' origine e delle regole della musica. (Rom 1774.) – Dubbio sopra il Saggio fondamentale pratico di Contrapunto del reverendissimo Padre Maestro Giambattista Martini. (Rom 1775.)
- Faber, Heinrich:** Compendiolum musicae pro incipientibus. (Nürnberg 1568.)
- Faber-Stapulensis, Jacobus:** Musica libris quatuor demonstrata. (Paris 1552.)
- Fasch, Karl Fried. Christian:** Klaviersonate (?) Allegro Gdur $\frac{3}{4}$ – Andante Fdur $\frac{2}{4}$ – Allegro Gdur $\frac{3}{4}$ (= 1. Satz). Zeitgenössische Handschrift.
- Favart, M. Charles-Simon:** Théâtre de M. Favart ou recueil des Comédies, Parodies ... Bd. 1–8 Paris: 1763 (die Angabe 1743 bei Eitner ist ein Druckfehler); Bd. 9: 1765; Bd. 10: 1772.
- Fayolle, François:** Dictionnaire historique des musiciens. (Paris 1810/11; 2 Bde.) – Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniés, Pugnani et Viotti. (Paris 1810.)
- Ferrari, Domenico:** Sei sonate a V. e B. op. 1–6. (op. 2 Amsterdam, die übrigen Paris.)
- Filtz, Anton:** Trois Divertissemens pour le Clavecin accomp. d'un violon ou flûte traversière. (Handschr. 1773.) – Streichquartett Esdur (Stimmen, zeitgenöss. Handschr.).
- Finger, Gottfried:** Sonatae XII pro diversis instrumentis. Opus I 1688.
- Fioravanti, Val.:** „La capriciosa pentita.“ Partitur. Handschr. – „Die Dorfsängerinnen.“ Klvszg. Alte Querfolio-Ausg. v. C. Klage (Lpz. u. Bln. im Kunst- u. Industrie-Comptoir). – „Le cantatrice villane.“ Klvszg. Alte Oktav-Ausg. (Paris.)
- Fiorillo, Federico:** Etude de Violon formant 36 Caprices. Edition correcte. (Leipzig, Peters.)
- Fischer, Michael Gotthard:** Evangelisches Choral-Melodien-Buch ... vierstimmig ausgesetzt mit Vor- und Zwischenspielen. Teil I u. 2; 5. Auflage herausgegeben von A. G. Ritter. (Erfurt, Langensalza und Leipzig.)
- Fodor, A.:** Concertino pour le piano avec accomp. d'orchestre ad libitum. Oeuvre XXI (Berlin, J. J. Hummel). Titel fehlt bei Eitner. – Trois Sonates pour le Clavecin. Oeuvre II (Berlin, Hummel).
- Fodor, Joseph:** Violinduette. Zeitgenöss. Handschrift. – Six Quatuors concertans. 4 Livre.
- Forkel, Joh. Nikolaus:** Allgem. Literatur der Musik (Lpz. 1792). – Musikal. Almanach (Lpz. 1782, 83, 84, 89). – Musikal.-kritische Bibliothek (Gotha 1778/79; Bd. 1–3). – Allgem. Geschichte d. Musik (Lpz. 1782; 2 Bde.)

- Über J. S. Bachs Leben (Lpz. 1802). – Genauere Bestimmung einiger musikal. Begriffe (Göttingen 1780).
- Fraenzl, Ferdinand:** 12 Lieder mit Begl. d. Klaviers von ... und B. A. Weber. (Mannheim und München, J. M. Götz.) – Konzert für 2 Violinen, op. 4. Stimmen.
- Frantz, Klammer Wilhelm:** Über die älteren Kirchenchoräle (Quedlinburg u. Leipzig 1818). – Über den ... rhythm. Choralgesang (Quedlinburg u. Leipzig 1852)
- Freylinghausen, Joh. Anast.:** Geistreiches Gesangbuch ... hgg. v. G. A. Franke (Halle 1741).
- Fries, Joh. G. Hermann:** Abhandlung vom sog. Pfeiffer-Gericht. (Frankfurt a. M. 1752.)
- Frischmuth, (Johann Christian?):** Orgelchoral: „Jesu meine Freude.“ (Zeitgenöss. Handschrift.)
- Froberger, G. G.:** Diverse ingeniosissime ... Partite. (Mainz 1693.)
- Fuhrmann, Gg. Leopold:** Testudo Gallo Germanica. (Nürnberg 1615.)
- Fuhrmann, Martin Heinrich:** Musica vocalis in nuce ... (Berlin 1715.)
- Fux, Joh. Jos.:** Gradus ad parnassum. (Wien 1752.) – Dasselbe in dtsch. Übersetzung von Lorenz Mizler. (Leipzig 1742.)
- G. G. G.:** Kurze Anweisung zu den ersten Anfangsgründen der Musik. (Langensalza 1752.)
- Gafori, Franchino:** Practica musice. (Mailand 1496.) – De harmonia musicorum instrumentorum opus. (Mailand 1518.)
- Gagliano, Marco da:** Missae et sacramentum cantionum ... (Florenz 1614; 7 Stimmbücher.)
- Galeotti, Salvatore:** Sonatas for 2 Violins with a Thor. Bass. (London, Peter Welcker 1768?) 5 Sonaten von Galeotti, 1 von Lidardi.
- Galilei, Vincenzo:** Dialogo della musica antica e della moderna. (Florenz 1581.) – Fronimo. Dialogo sopra l'arte del bene intavolare. (Vineggia 1584.)
- Galuppi, Baldassare:** „Il filosofo di Campagna“ (Partitur, alte Abschrift). – „Il Mondo alla roversa“ (Klvszg., Leipz. 1758).
- Gantez, Annibal:** L'entretien des musiciens. Neue Ausg. v. Thoinan. (Paris 1878.)
- Garaudé, Alexis de:** Méthode complète de chant. op. 40. (Paris; 2. Aufl.)
- Gasparini, Francesco:** L'armonico pratico al cimbalo. (Venedig 1745.)
- Gaveaux, Pierre:** Partituren in alter Originalausgabe von folgenden Opern: „Léonore ou l'amour conjugale.“ (Paris.) – „La famille indigente.“ (Paris ca. 1793.) – „L'enfant prodigue.“ (Paris 1811.) – „Monsieur des Chalmieux.“ (Paris ca. 1806.)
- Gay, John:** The beggars opera. 5. Aufl. (London 1742.) – Dasselbe. (London 1777.)
- Gebhard, (Vorname?):** Fuge Ddur und zwei kleine Charakterstücke f. Klavier in altem handschr. Sammelband.
- Geminiani, Francesco:** Six concertos. Opera seconda. The second edition. (London, John Johnson; Partiturausgabe.) – Concerti grossi. Opera terza. (London, Walsh; 7 Stimmb.) – Dasselbe, second edition in Partitur. (London, John Johnson.) – The art of playing the guitar or cittra. (Edinburg 1760.) – A Supplement to the Guida Armonica. (London, John Johnson.)
- Gerber, Ernst Ludw.:** Histor.-biogr. Lexikon. (Leipz. 1790, 1792.) Neues ... Lexikon. (Leipz. 1812–14.)
- Gerbert, Max:** Scriptorum ... (St. Blasien 1784.) – De cantu et musica sacra. (St. Blasien 1774.)
- Gervasoni, Carlo:** La scuola della musica. (Piacenza 1800.) – Carteggio musicale. (Mailand 1804.)
- Gesius, Bartholomäus:** Synopsis musicae practicae. (Neuzeitl. Abschrift der Editio secunda, Frankf. a. d. O. 1615.)
- Gianelli, Pietro:** Dizionario della musica. (Venedig 1801.)
- Ginguéné, Pierre-Louis:** Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccinni. (Paris 1801.)
- Giornovicchi, Giovanni Mane:** Concerto (Edur) f. 3 Violinen, 2 Oboen, 2 Hörner, Viola u. Baß. (Stimmen in zeitgen. Abschrift.) – Concerto (Bdur) con violino principale, violino primo, violino secondo. (Stimmen in zeitgen. Abschrift.) – Two Violin Concertos composed and arranged by Particular Desire for the Piano Forte or Harpsichord with a Violin Accompaniment by Mr. Giornovicchi. (London, Longman & Broderip.) Die Konzerte stehen in Fdur und Adur.
- Giraneck, Anton:** Trio Adur f. 2 Violinen u. Vcl. (Stimmen in alter Abschrift.)
- Giustiniani, Vincenzo:** Discorso sopra la musica de'suoi tempi. (Neuausgabe 1878 des Originals v. 1628.)
- Glarean, Heinrich:** Dodecachordon. (Basel 1547.)
- Gluck, Christoph Willibald:** Skizzen zu einer deutschen Bearbeitung der Oper „Iphigenie auf Tauris“. Autograph. 4 Blatt. – „De profundis.“ (Berlin, Simrock; Partitur.) – Opernpartituren: „Alceste.“ (Wien, Trattner 1769; Paris, Des Lauriers 1776. Paris, Richault.) – „Armida.“ (Paris, Des Lauriers 1777.) – „Iphigenie in Aulis.“ (Paris, Lemarchand 1774); „Iphigenie auf Tauris.“ (Paris, Des Lauriers 1779; Paris, Richault.) – „Orfeo et Euridice.“ (Kopie des in der Wiener Hofbibl. befindlichen Handexemplars des Komponisten.) – „Orphée et Euridice.“ (Paris, Lemarchand 1774.) – „Paride et Helena.“

- (Wien, Trattner 1770.) – „Cythère assiégee.“ (Paris 1775.) – Klavierauszug mit Orchesterstimmen: „L'arbre enchanté.“ (Paris, Des Lauriers 1775.)
- Görner, I. V.:** Sammlung neuer Oden und Lieder 1. Teil, 4. Aufl. 2. Teil, 3. Aufl. (Hamburg 1756.) 3. Teil. (Hamburg 1752.)
- Görolt, Joh. Heinr.:** Leitfaden zum gründl. Unterricht im Generalbaß (Quedlinburg 1815 u. 1816.) – Gründlicher Unterricht im Generalbaß. Neue Ausg. (Quedlinburg u. Lpz. 1837.)
- Goldberg, Joh. Gottl.:** Sonate c moll f. 2 Violinen, Viola und Baß. (Moderne handschr. Partitur.)
- Gotthold, F. A.:** Soll der bisherige Kirchenchoral mit dem rhythmisch vierstimmigen vertauscht werden? (Königsberg 1852; bei Eitner nicht verzeichnet.) – Über des Fürst Radziwills Kompos. zu Goethes „Faust“. 2. Ausg. (Königsberg 1841.) – Über R. Wagners „Tannhäuser“ und s. erste Auffg. in Königsberg. (Königsberg 1854; bei Eitner nicht verzeichnet.)
- Gradenthaler, Hieronymus:** Synopsis Musica. Oder Kurtzer Inhalt Wie die Schul-Jugend kürztlich und mit geringer Mühe In der Sing-Kunst abzurichten. Mit einem Christlichen Vor-Bericht / Herrn Erasmi Gruberi, Pastoris und Superintend. in Regensburg. Gedruckt bei Christoff Fischern / Anno 1673. Fehlt bei Eitner. Wird von Mettenleiter, Musikgesch. d. Stadt Regensburg (1866), Seite 48, Gradenthaler zugeschrieben. Als Anhang sind beigegeben Bicinia in usum juventutis scholasticae: Contra-Punctum duarum vocum super ut, re, mi, fa, sol, la. Dni Adriani Banchieri Monachi Olivetani. Es sind wohl Übungsstücke aus Banchieris „Cartella musicale“ (Venedig 1614), dem überhaupt das ganze Werkchen mit seiner Frage- und Antwortform nachgebildet erscheint. – *Horologium musicum* . . . (Regensburg 1676.)
- Gräfe, Joh. Friedr.:** Sammlung verschiedener u. auserlesener Oden I.–IV. Teil. (Halle 1743. 1739. 1741. 1743.)
- Grandi, Alessandro:** Cantate ed arie a voce sola Libro IV. (Venedig 1629; bei Eitner nicht verzeichnet.)
- Graun, Joh. Gottlieb:** Sinfonie Gdur (Mennicke Nr. 18) in zeitgenöss. handschr. Partitur. – Zeitgenöss. handschr. Orchesterstimmen der Sinfonien Adur, Fdur, Ddur, Fdur, Ddur, Adur, Esdur (Mennicke Nr. 41, 46, 66, 68, 77, 101, 102).
- Graun, Karl Heinrich:** Sinfonia del opera Montezuma (alte Handschr.). – Te Deum. (Lpz. 1757.) – Der Tod Jesu. Passionskantate hrsgeg. v. J. A. Hiller. (Breslau 1785.) – Klavierauszüge in alter Abschrift: „Angelica et Medoro“ (1749), „L'Armida“ (1751), „Il Demofonte“ (1745), „La Semiramide“ (1754). – Largo aus dem Oratorium „Der Tod Jesu“. Bruchstück; alte Handschr. – „Der Tod Jesu.“ Passionskantate. Partitur i. zeitgen. Abschrift.
- Grétry, A. E. M.:** Partituren in alter Originalausgabe von folgenden Opern: „Anacréon chez Policrède.“ – „Aucassin et Nicolette.“ – „Les deux Avides.“ – „L'amant jaloux.“ – „L'ami de la maison.“ – „Barbe bleu.“ – „Céphale et Procris.“ – „Colinette à la cour.“ – „Le compte d'Albert.“ – „Elisca.“ – „L'épreuve villageoise.“ – „Les événements imprévus.“ – „Le Huron.“ – „Les mariages Samnites.“ – „Jugement de Midas.“ – „Panurge dans l'île des lanternes.“ – „La Rosière de Salenci.“ – „Le tableau parlant.“ – „L'amitié à l'épreuve.“ – „Richard Coeur-de-Lion.“ – „La Caravane du Caire.“ – „Zémire et Azor.“ – „Le Magnifique.“ – „La fausse Magie.“ – „Silvain.“ – „Lucile.“ – „Pierre le Grand.“ – Klavierauszüge in alter Ausgabe: „Zemire und Azor“, hrsgeg. v. Joh. Adam Hiller (Leipz. 1783). – Dasselbe, zeitgenöss. Abschrift mit frz. Text. – *Mémoires ou Essais sur la musique*. Tome I. II. III. Paris an V (1796/97). – Dasselbe in deutscher Übersetzung v. Spazier. (Leipzig 1800.)
- Grimarest, J. L.:** Traité du Recitatif. (Paris 1707.)
- Grimm, Friedr. Melchior:** Le petit prophète de Boehmischbroda. (Paris 1753.)
- Grisolia, Michel Angelo:** Ultima vera per gli proboliti . . . (Neapel 1785.)
- Gruber, Johann Siegmund:** Literatur der Musik. (Nürnberg 1783.)
- Guglielmi, Pietro:** Doppelchörige Motetten „In convertendo Dominus“ und „Laudate pueri“. Zeitgenöss. hdschr. Partitur. – Quintett und Szene „Minaccia in insano“ aus der Oper „La morte di Oloferne“. Hdschr. zeitgenöss. Partitur.
- Gumpelzhaimer, Adam:** Compendium musicae. Sexta editio. (Augsbg. 1616.)
- Gyrowetz, Adalbert:** Klavierauszüge: „Der Augenarzt“ (Lpz., Breitk. & H.); „Der Sammetrock“ (Wien). – Sinfonie à grand orchestre. Oeuv. 23^e Livre 3 (Offenbach, André; gedr. Stimmen, Tonart Cdur). – Selbstbiographie. (Wien 1848.)
- Händel, Georg Friedr.** (Handschriften und Originalausgaben): Autograph: Fragment einer ital. Solokantate f. eine Sopranstimme mit Orchesterbegleitung. – Solokantate „Pastorella vagha bella“ f. Sopran. (Alte Abschr.). – Sonate Gdur f. Violine und Cembalo obligato. (Alte Abschr. ungedruckt?) – Sonate Cdur. (Alte Abschr.; Cembalo obligato und Violinstimme, Händelausgabe Bd. 48, S. 112). –

- Triosonate f. Oboe oder Flöte, Clavier u. Gambe. (Alte Abschr.; Händelausgabe Bd. 27, Seite 99, dort in h-moll stehend.) – Oratorien in alter handschriftl. Partitur: „Alexanders Fest“; „Judas Maccabäus“; „Samson“; Dettinger Tedeum. – Oratorien in alter Druckausgabe: „Herkules“ (Partitur, London, Walsh); „Empfindungen am Grabe Jesu“ (Klvszg., Hamburg, Cranz); „Messias“ (Klvszg. v. Schwenke, Hamburg 1809); Utrechter Tedeum (Part., Ausg. v. J. A. Hiller, Leipzig 1780). – Opernpartituren in Originaldruck: „Admetus“ (Cluer), „Aëtius“, „Atalanta“, „Berenice“, „Deidamia“, „Flavius“, „Justin“, „Orlando“, „Otho“, „Povius“, „Sosarmes“, „Xerxes“ (diese sämtl. bei Walsh; der Partiturdruk von „Aëtius“ umfaßt 91 Seiten, nicht 96 wie Eitner angibt).
- Hänsel, Peter:** Trois Quatuors op. 1. Stimmen, Originaldruck. I. Violine fehlt.
- Häser, August Ferdinand:** Versuch einer syst. Übersicht der Gesanglehre. (Lpz., Br. & H.) – Chorgesangschule. (Mainz 1831.)
- Häßler, Joh. Wilh.:** 3 Klaviersonaten op. 13.
- Hammerschmidt, Andr.:** Musikal. Gespräche über die Evangelia (Dresden 1655; nur 5. Stimme vorhanden).
- Hardmeyer, Joh. Kasp.:** Die Harpfe Davids. (Zürich 1701.)
- Hartong** (Pseud. P. C. Humanus): Musicus theoretico-practicus . . . (Nürnberg 1749.)
- Hasse, Joh. Adolf:** Geistl. Werke in zeitgenöss. Handschrift: „La conversione di St. Agostino“ (Klvszg.); „Sant' Elena al Calvario“ (Part.); „I Pellegrini al sepolcro santo“ (Part.); „Cantico dei tre fanciulli“ (Part.); Tedeum (Klvszg.). – Opern in zeitgenöss. Handschrift: „Didone abbandonata“ (Part. u. Klvszg.); „Demofonte“; „Ipermestra“ (Part., nur 2. Akt); „Alcide al Bivio“ (Part.); „Arminio“ (Part.); „Solimano“ (Part.); „Il rè pastore“ (Part.); „Senocrata“ (Part., nur die Arien). – Meisterstücke ital. Gesanges. Hrsg. v. Adam Hiller. (Lpz. 1791.)
- Haßler, Hans Leo:** Sechs Ricercare, eine Canzone und ein Magnificat. (Alte Abschr.) – Psalmen und christl. Gesänge, hrsgg. v. Kirnberger. (Leipz. 1777.)
- Hawkins, John:** A general history of . . . music. (London 1776.) – Dasselbe, Neuausgabe London 1875.
- Haydn, Joseph:** Ein Verzeichnis der zahlreich vorhandenen Originalausgaben wird später gesondert gegeben. Vgl. einstweilen besonders den Jahresbericht im Jahrbuch für 1931. Hier folgt ein Verzeichnis von Handschriften, sowie von einigen Drucken der weniger bekanntgewordenen Werke. Autographie: Finale des Streichquartetts op. 33, Nr. 5 für Klavier arrangiert; Gesangsquartett „Sono contenta“ aus der Oper „L'Isola disabitata“ (Orchesterpartitur). – Zeitgenössische Handschriften: Concerto per il Cembalo obligato (Fdur, mit Solovioline; Stimmen). (Neuausg. v. H. Schultze 1937.) Drei Cassationen f. Klavier und Violine (ungedruckt?); sechs Pièces faciles f. Klavier und Violine; Variationen über ein Arioso für Violine und Baß (ungedruckt); Quartett f. 2 Flöten und 2 Hörner (Stimmen); Divertissement f. Klavier u. Violine I–VII und XII; Divertimento à Clavicembalo solo; Trio pour Cembalo con Violino obligato, I. II. III (Nr II doppelt vorhanden); die „Sieben Worte Christi am Kreuz“, Streichquartettfassung (Partitur). Drei Sinfonien, Nr. 9, 24 und 32 der Ausg. Breitk. & H. (Stimmen); Messe Esdur (Stimmen); Oper „Orfeo“ (Partitur); Sopranarie „Or vicina à te mio core“ aus „L'incontro improvviso“ (Stimmen). – Drucke: Oper „Orfeo“ (Klvszg. Breitk. & H.); Duett „Rosina vezzosina“ aus der Oper „La vera costanza“ (Klvszg., Artaria, Wien); Ouvertüre und Gesänge aus d. Oper „Der Ritter Roland“ (Klvszg., Simrock, Bonn); Arie „Torna pure“ aus d. Oper „Armida“ (Klvszg., Artaria, Wien); Arie „Cara, è vero“ aus d. Oper „Armida“ (Klvszg., Br. & H., Lpz.); Arie „Io son poverina“ aus d. Oper „La vera costanza“ (Klvszg., Artaria, Wien); Arie „Dice benissimo“ (Klvszg., Br. & H.); „Ariadne auf Naxos“. Lyrische Szene (Hoffmeister u. Kühnel); „Ariadne auf Naxos“, cantata à voce sola (Artaria, Wien); „Bonaparte oder Der Wanderer in Ägypten“ (Hoffmeister & Co., Wien); Hymnen „Allmächtiger, Preis Dir und Ehre“ und „Walte gnädig“ (f. 4 Singst. u. Orchester, Part., Br. & H.).
- Haydn, Michael:** Graduale Ipsa virgo virginum (Stimmen). – Nouveau Quintetto concertant (Cdur, unter Josephs Namen).
- Heinichen, Joh. David:** Neu erfundene . . . Anweisung . . . zu vollkommener Erlernung des Generalbasses. (Hamburg 1711.) – Der Generalbaß in der Komposition. (Dresden 1728.)
- Heinroth, J. A. G.:** Volksnote oder vereinfachte Tonschrift. (Göttingen 1828.) – Musikal. Hilfsbuch f. Prediger, Kantoren . . . (Göttingen 1833.)
- Heinse, Wilh.:** Musikal. Dialogen. (Leipz. 1805.) – Hildegard v. Hohenenthal. (Berlin 1795/96.)
- Herbst, Joh. Andreas:** Musica poetica. (Nürnberg. 1643.) – Musica moderna prattica (2. Aufl. Frankfurt 1653; Eitner verzeichnet nur die 3. Aufl. von 1658).
- Hertel, Joh. Wilh.:** Sammlung musikl. Schriften. Stück 1 u. 2. (Leipz. 1757, 1758.)
- Heyden, Sebald:** Musicae, id est artis canendi libri duo. (Nürnberg. 1537.)

- Hiller, Joh. Adam:** Chor-Arien zum neuen Jahr. (Leipz. 1794.) – Vierstimmige Motetten und Arien. Teil 1–6. (Leipz. Dyk 1776–1791.) – Allgemeines Choralmelodienbuch (Lpz. 1793.) – Fünfundzwanzig neue Choralmelodien zu Liedern v. Gellert. (Leipz. 1792.) – Choralbuch nach Hiller von J. A. Trube. (Waldenburg 1838.) – 140 Choralmelodien nach Hiller in Partitur gesetzt von H. B. Schulze. (Zwickau 1838.) – Singspiele: Inhandschr. Partitur: „Die Liebe auf dem Lande.“ Im Klavierauszug: „Lisuart und Dariolette“ (1768, 1769); „Die Liebe auf dem Lande“ (1770); „Der lustige Schuster“ (1771); „Der Dorfbarbier“ (1771); „Die Jagd“ (1771, 1772, 1776); „Der Erntekranz“ (1772); „Die Jubelhochzeit“ (1773); „Der Krieg“ (1773); „Die kleine Ährenleserin“ (1778); „Das Grab des Mufti“ (1779); „Lottchen am Hofe“; „Politis oder Das gerettete Troja“. – Letzes Opfer in einigen Lieder-Melodien. – Duette zur Beförderung des Studiums des Gesanges. (Leipz. 1781.) – Lieder mit Melodien. (Leipzig 1772.) – Lieder für Kinder. 2. Aufl. (Leipz. 1775.) – Sammlung der Lieder aus dem Kinderfreund. (Lpz. 1782.) – Lieder und Arien aus Sophiens Reise. (Leipz. 1779.) – Ode des Horaz. (Lpz. 1778.) – Anweisung zum musikal. richt. Gesang. (Leipz. 1809, 1780.) – Wöchentliche Nachrichten . . . die Musik betreffend. Jahrg. 1–4. (Leipzig 1766–1770.) – Über Metastasio und seine Werke. (Leipz. 1786.) – Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler. I. Teil. (Leipzig 1784.) – Kurze und erleichterte Anweisung zum Singen. (Leipzig 1792.) – Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesang. (Leipzig 1780.) – Anweisung z. musikalisch-richtigen Gesang. (3. Aufl., Leipz. 1809; angebunden Exempelbuch der Anweisung zum Singen. (Leipzig 1774.) – Anweisung zum Violinspielen. (Leipzig.) – Über die Musik und deren Wirkungen. (Leipzig 1781.)
- Hilton, John:** Ayres or fa las. (Neudruck London 1844.)
- Himmel, Friedr. Heinrich:** Vater unser v. Mahlmann (Partitur und Klvsz.). – „Fanchon das Leiermädchen“ (Partitur, hdschr. Klavierauszug). – Klavierauszüge von Singspielen: „Fanchon“, „Der Kobold“, „Die Sylphen“. – *Musique champêtre* . . . (1797). – Gesänge aus Tiedges Urania. – Alexis und Ida. Ein Schäferroman in 46 Liedern. – 12 alte deutsche Lieder aus des Knaben Wunderhorn.
- Histoire de l'Opéra bouffon.** I. II. (Amsterdam 1768.) – *Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique en France.* I. II. (2. éd., Paris 1757.) – *Histoire du théâtre de l'opéra comique.* I. II. (Paris 1769.)
- Hobein, Joh. Friedr.:** Lieder und Melodien f. d. Clavier. (Wolfenbüttel 1778.)
- Hoffmann, E. Th. A.:** „Undine“ (Part., Abschr.)
- Hoffmeister, Franz Anton:** *Etudes* p. Alto.
- Holland, Johann David:** Fuge d.moll. (Hdschr.)
- Homilius, Gottfr. August:** *Passions-Oratorium* nach Matthäus (Partitur in alter Abschr.). – *Passions-Kantate* (Leipz. 1775, Partitur in alter Abschr.). – Kantate Cdur in festo Ascensionis: „Der Herr ist mächtig und groß“. (Partitur). – Kantate: „Dir dank' ich Herr“ (Part., alte Abschr.). – Kantate: „Ach daß doch Zions Hilfe käme“ (Part., alte Abschr.). – Motette: „Hilf Herr“ (Part. Alte Abschr.).
- Hotteterre, le Romain:** *Principes de la flûte traversière.* (Paris 1722.) Als Druck und als zeitgenöss. Abschrift vorhanden.
- Hugot, A.:** 25 Etüden f. Flöte op. 13.
- Hummel, Johann Nepomuk:** Septett op. 74. – Quintett op. 87. – Trios op. 12; op. 83; op. 93. – Sonaten f. Pianoforte u. Violine oder Flöte Ddur und Adur (op. 64). – Sonate f. Viola und Pianoforte op. 19. – Klavierkonzert a.moll op. 85. – Vierhändige Klavierkompositionen op. 51, 92 u. 99. – Grande sonate brillante pour le pianoforte, op. 106. – Ausführl. theor.-prakt. Anweisung zum Pianoforte-Spiel (Wien). – Opern im Klavierauszug: „Die Rückfahrt des Kaisers“; „Matthilde v. Guise“.
- Hurlebusch, Konrad Friedrich:** *Composizioni musicali per il Cembalo* (zeitgenöss. Handschr.). – Overture c.moll f. Klavier (zeitgen. Hdschr., Bruchstück).
- Ingegneri, Angelo:** *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche.* (Ferrara 1598.) Bei Eitner nicht verzeichnet.
- Isouard, Nicolo:** Opern in Partitur: „Cendrillon“; „Les Confidences“; „Jeannot et Colin“; „Lulli et Quinault“; „Les deux maris“. (Erstausgaben.) – Klavierauszüge: „Prinzessin Aschenbrödel“ (Breitk. & H.; Weigl); „Joconde oder die Abenteurer“ (Schlesinger, Simrock); „Das Lotterielos“ (Peters); Michel-Angelo (Schott); „Der türkische Arzt“ (Braunschweig).
- Janequin, Clement:** *Il secondo libro de canzon francese.* (Gardano, Venedig 1560, 4 Stim.)
- Joan, . . . :** Konzert für Violine mit Orchesterbegl. Werk 4 (9 gedr. Stimmen).
- Jommelli, Nicola:** *La Passione di Nostro Signor Giesù Christo* (Bremner, London; Partitur).
- Jones, Edward:** *Musical and poetical relics of the Welsh Bards.* (London 1784.)
- Jones, William:** Über die Musik der Indier. Aus dem Englischen übersetzt von F. H. Dalberg. (Erfurt 1802.)
- Jumilhac, Dom Pierre-Benoît des:** *La science et la pratique du plaint-chant.* (Paris 1663.)

- Junker, Carl Ludwig:** Zwanzig Komponisten. (Bern 1776.) – Portefeuille für Musikliebhaber. (Leipz. 1792.) – Über den Wert der Tonkunst. (Bayreuth u. Leipz. 1786.)
- Kammel, Antonio:** Violinsonaten op. III b.
- Kalkbrenner, Christian:** Kurzer Abriß der Geschichte der Tonkunst. (Berlin 1792.) – Theorie der Tonkunst. (Berlin, J. J. Hummel; Eitner schreibt irrig „Tonsetzkunst“.)
- Kauer, Ferd.:** „Das Donauweibchen“ (hdschr. Partitur). – „Das Donauweibchen“ (Klvszg.). – „Das Sternennädchen“ (Klvszg.). – Arie „Überall erblick' ich Liebe“ aus d. „Donauweibchen“ (hdschr. Part.).
- Keiser, Reinh.:** Erlesene Sätze aus der Oper „L'inganno fedele“. (Hambg. 1714.)
- Kellner, David:** Treulicher Unterricht im Generalbaß. 3. Aufl. (Hambg. 1743.)
- Kellner, J. Chr.:** „Die Schadenfreude.“ (Klvszg., Kassel.)
- Kellner, Johann Peter:** Certamen musicum . . . 2. Suite (1740; zeitgen. Abschrift). – Zwei Präludien mit Fuge (dmoll und Gdur). – Präludium und Fuge in amoll. Das Präludium ist unvollständig.) – Fuge dmoll con 2 Thema pedaliter. – Choral „Lobt Gott ihr Christen“, Gdur. (Zeitgenöss. Handschriften.)
- Kerll, Johann Caspar:** Canzona Gdur. (Alte Handschr.)
- Kiesewetter, R. G.:** Alle bekannten Schriften sind vorhanden.
- Kindscher, Ludwig:** Anweisung zu Ausweichungen in alle Dur- und Molltonarten. Neue verb. Aufl. (Dessau 1814.)
- Kircher, Athanasius:** Musurgia universalis. T. I u. II. (Rom 1650.) – Phonurgia nova. (Campidonae 1673.) – Phonurgia. Deutsche Übersetzung v. Agatho-Carione. (Nördlingen 1684.)
- Kirnberger, Joh. Phil.:** Anleitung. z. Singekomposition. (Berlin 1782.) – Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition. (Berlin 1782.) – Grundsätze des Generalbasses. (Berlin.) – Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie. (Berlin u. Kgsbg. 1773.) – Die Kunst des reinen Satzes. 1. Teil (Berlin u. Kgsbg. 1774.) 2. Teil, 1. 2. 3. Abtlg. (Berlin u. Kgsbg. 1776; 1777; 1779.) – Methode Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln. (Berlin, Friedr. Wilh. Birnstiel, 1783.) – Drei Choräle aus „Kunst des reinen Satzes“ in alter Abschrift („Aus meines Herzens Grunde“; „O heilige Dreifaltigkeit“; „Es ist das Heil“). – Sieben kleine Klavierstücke in alter Hdschr. – Choräle „Wer nur den lieben Gott“ und „Herzlich tut mich verlangen“; Moderato f. Klavier. (Alte Sammelhandschrift.)
- Kittel, Joh. Christ.:** Der angehende prakt. Organist (Abt. 1 und 2, Erfurt 1801 u. 1803.) – Vierstimmige Choräle mit Vorspielen. (Altona 1803.) – Choralbuch nach dem Erfurter Gesangbuch. (Alte Abschrift, enth. Melodien mit Continuo; eine zweite alte Abschr. enth. die Melodien in 4stimm. Satz.)
- Klein, Joh. Jos.:** Lehrbuch d. theoret. Musik. (Leipzig u. Gera 1801.) – Versuch eines Lehrbuchs der prakt. Musik. (Gera 1783.)
- Knecht, Justin Heinr.:** Allg. musikal. Katechismus. 5. Ausgb. (Freiburg 1824.) – Theoret.-prakt. Generalbaßschule. 2. Ausgb. (Bozen.) – Vollständige Orgelschule. 1. 2. 3. Abteilg. (Leipz. 1795, 96, 98.) – Bewährtes Methodendbuch beim ersten Klavierunterricht (Freiburg.) – Erklärung einiger . . . Grundsätze aus der Voglerschen Theorie. (Ulm 1785.) – Wörterbuch d. musikal. Theorie. (Ulm 1795.)
- Koch, Heinr. Christoph:** Musikal. Lexikon (Frankf. a. M. 1802.) – Journal der Tonkunst. Stück 1. 2. (Erfurt 1795.) – Versuch einer Anleitung zur Komposition. 1. 2. 3. Teil. (Rudolstadt 1782; Leipz. 1787. 1793.) – Versuch aus der harten und weichen Tonart . . . vermittelst des enharmonischen Tonwechsels . . . auszuweichen. (Rudolstadt 1812.)
- Koehler, Heinrich:** 3 Sonaten f. 2 Violinen, op. 118. (Gedr. Stimmen.)
- Krause, Christian Gottfr.:** Von der musikalischen Poesie. (Bln. 1752.) – Lieder der Deutschen. 1. Buch (1767.)
- Krebs, Johann Ludwig:** Orgelchoral „Herr Jesu Christ“. – Präludium und Fuge fmoll. – Präludium und Fuge in Fdur und Gdur. – Präludium emoll. (Alles in alten Handschriften; das emoll-Präludium ist zweimal vorhanden.)
- ★
- Unter den Buchstaben B und C sind noch folgende Werke nachzutragen:
- Basilj, [Francesco?]:** Responsorien für die Karwoche. A-cappella-Gesänge; alte handschriftl. Partitur.
- Beeke I. v.:** Cantatina „Ninfavezzosa“, hdschr. Part. bei Eitner nicht genannt.
- Boccherini, Luigi:** Streichquintette op. 12, 13, 20, 23, 37, 48, 49. Stimmen. (Op. 48 ist bei Eitner nicht genannt.)
- Bontempi, Giovanni Andrea:** Il Paride. Textbuch zur Oper „Paris“, Dresden 1662.
- Brandl, Joh.:** Sextuor f. Violine, Oboe, Fagott, 2 Bratschen u. Vcl. op. 16. Stimmen.
- Burette, Pierre-Jean:** Plutarch's Dialog über die Musik. Griech. Text mit frz. Übersetzung und Anmerkungen. Erschienen in Bd. 10 u. 13 der Memoires de Literature der frz. Akademie. (Paris 1736 u. 1740.)
- Carissimi, Gio. Giacomo:** Ars cantandi (Augsburg 1693.)

Totenschau für das Jahr 1940

zusammengestellt von EUGEN SCHMITZ

Abkürzungen vorwiegend benützter Quellen¹⁾

AFM = Archiv für Musikforschung (Leipzig)
 AMZ = Allgemeine Musikzeitung (Berlin)
 ASZ = Allgemeine Sängernetzung (Iserlohn i. W.)
 Aut = Der Autor (Berlin)
 BÜ = Die Bühne (Berlin)
 Chw = Der Chorwächter (Einsiedeln)
 DBJ = Deutsches Bühnen-Jahrbuch (Berlin)
 DMk = Deutsche Musikkultur (Kassel)
 DSZ = Deutsche Sängernetzungs-Zeitg. (Berlin)
 MDO = Musica d'Oggi (Milano)
 ME = Der Musikerzähler (Mainz) (Göttingen)
 MGKK = Monatschr. f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst
 Mh = Der Musikalienhandel (Leipzig)
 MK = Hesses Musiker-Kalender
 MKi = Musik und Kirche (Kassel)
 Mpf = Die Musikpflege (Leipzig)
 Mto = Musikkitielo (Helsinki)
 Mu = Die Musik (Berlin)

Musa = Musica Sacra (Brugues i. Belg.)
 MW = Die Musik-Woche (Berlin)
 NMbl = Neues Musikblatt (Mainz)
 NZ = (Neue) Zeitschrift für Musik (Regensburg)
 Org = Organum (Berlin)
 Orgst = Der Organist (Zürich)
 Pd = Das Deutsche Podium (Berlin)
 RM = La Rassegna Musicale (Torino)
 RMB = La Revue Musicale Belge (Bruxelles)
 RMI = Rivista Musicale Italiana (Milano)
 RMK = Reichsmusikkammer
 Sf = Sinfonia (Zürich)
 Si = Signale (Berlin)
 SMZ = Schweizerische Musikzeitung (Zürich)
 Uh = Die Unterhaltungsmusik (Düsseldorf)
 VME = Völk. Musikerziehung (Braunschweig)
 VPH = Věstník pěvecký a hudební (Prag)
 ZK = Zeitschrift für Kirchenmusiker (Dresden)

ABLER, Margarete, Konzertsängerin, Sopran.
 † am 27. Februar in Berlin. AMZ 88; Si 110;
 MK.
 AHNGER, Alexandra, Konzert- und Oratori-
 sängerin, Alt. † 9. November in Helsinki
 (81). Mto 63.
 ALBISSER-PEYER, Maria, schweizerische
 Klaviervirtuosin. † in Luzern (39). SMZ (Ju-
 li-Heft) 180.
 ALTHAUS, Willy, langjähr. Organist der Jo-
 hanneskirche in Duisburg. † 6. Oktober in
 Duisburg (66). Der evang. Kirchenmusiker
 (Novemberheft) 43.
 ALTMUTTER, Heinrich, Sänger. † 12. Fe-
 bruar (67). DBJ.

AMMAN, Michael, Organist in Siblingen, Kan-
 ton Schaffhausen. † 1. August in Siblingen.
 Orgst (1941) 12.
 ANDERSSÉN, Alfred, Komponist, Kritiker
 und Kapellmeister. † 20. September in Tur-
 ku (Åbo) (53). Mto 47; NMbl (Dezemberheft)
 7; ME (Jan. 1941) 67.
 ANDRESEN, Ivar, Kammersänger, Baß, Mit-
 glied der Staatsopern Dresden und Berlin, so-
 wie des Bayreuther Festspielensembles. † 26.
 November in Stockholm (44). ASZ 86.
 ANGENLAHR, Johannes, Organist in Moy-
 land (Rheinland). Gefallen an der Westfront.
 Der evang. Kirchenmusiker, Mai-Juniheft,
 S. 18.

¹⁾ Die Zahlen nach der Quellenangabe sind Seitenzahlen, die sich, wenn nichts Besonderes bemerkt ist, auf den Jahrgang 1940 beziehen. Vorausstehende eingeklammerte Zahlen bezeichnen das Lebensalter. Manche Mitteilungen wurden unmittelbar eingesandt, teils von Ortsgruppen der Reichsmusikkammer, teils von Angehörigen der Verstorbenen. Da wegen des Krieges viele ausländische Zeitschriften gar nicht mehr, andere nur lückenhaft eingingen, konnten Todesfälle ausländischer Musiker nur gelegentlich erfaßt werden. Wertvolle Hilfe leisteten dabei folgende ausländische Freunde und Mitarbeiter unseres Jahrbuches: Dr. Ota Fric, Krensiar (Böhmen-Mähren), Dr. Gösta Morin, Bibliothekar an der Königlichen Musikakademie in Stockholm, Frau Dr. Bechholm in Bergen, Dr. Toivo Haapanen in Helsinki, Prof. Dr. Higiní Anglés, Bibliothekar an der Biblioteca de Catalunya in Barcelona, Bibliotheksinspektor Lajos Koch, Leiter der Musikabteilung der Hauptstädtischen Bibliothek in Budapest, Hillar Saha, diplom. Tonkünstler in Tallinn (Reval), und Dr. Knud Jeppesen in Kopenhagen.

- ASMUSSEN, Dolly, Schauspielerin und Sängerin. † 22. März. DBJ.
- AUMERE, Jakob, estnischer Geigenbauer, Vater des bekannten Violinvirtuosen Hubert Aumere. † 17. März in Tallinn (58).
- AUST, Alfred, Chordirigent. † 26. Februar in Trachenberg (48). Org 15.
- BALŠÁNEK, Antonín, Komponist und Dirigent in Prag. † 5. Juni in Prag (49). VPH 120.
- BARANO, Fred, Sänger, Mitglied der Verwaltung der Reichstheaterkammer. † 18. April als Frontkämpfer (38). DBJ.
- BARTENSTEIN, Carl, Chorsänger. † 13. Februar (80). DBJ.
- BATON, René, Dirigent der Pasdeloup-Konzerte in Paris, Komponist. † in Paris (61). MDO (Januar 1941) 31; RM 489.
- BAYER, Karl, Operettensänger und -spielleiter, ehemals Direktor des Deutschen Bühnenklubs und stellvertretender Direktor des Berliner Metropoltheaters. † 2. April im Marie-Seebach-Stift in Weimar (80). Aut (Märzheft) 52; DBJ.
- BECK, Elise, Klavierlehrerin in Berlin. † 22. Oktober in Lichterfelde (84).
- BECKMANN, Karl, Operettensänger und -spielleiter am Städte-Theater Ostsudetenland in Mährisch-Schönberg. † 16. Mai in Wien. Bü 398.
- BEEH, Lola, Kammersängerin und Gesangslehrerin in Berlin. † 18. März in Berlin (75). AMZ 112; Si 144; MK.
- BEHREND, William, dänischer Musikschriststeller. † 23. April in Kopenhagen.
- BELLERS, Wilhelmine, Chorsängerin. † 2. März (56). DBJ.
- BERKESCH, Mathilde, Chorsängerin. † 3. Februar (66). DBJ.
- BERRSCHE, Alexander, Musikschriststeller, Kunstbetrachter der Münchner Zeitung. † 14. Juli in München (58). NMbl Nr. 56, S. 7; Aut 117; Si 295; AMZ 268; NZ 473 (mit Bild); Mu 432; MK.
- BETTER, Joseph, Chorsänger i. R. † 21. April (73). DBJ.
- BLASEL, Paul, langjähriger Intendant des Salzburger Stadttheaters. † 21. Juni in Salzburg (85). Aut 98; DBJ.
- BLOCHWITZ, E. F., Kammervirtuos i. R., langjähr. Mitglied der Dresdner Hof- und Staatskapelle. † 17. Januar in Dresden. MW 37.
- BOBSIN, Walter, Orchestermusiker in Bremen. † im Juni als Frontkämpfer im Westen (30). RMK.
- BÖDEMANN, Gustav, Kammervirtuos, Pikoloßist des Münchner Staatsopernorchesters. † 20. Juni in München (77). Si 280; MW 229.
- BÖHME, Richard, Notenstecher i. R. † 28. Januar in Leipzig (77).
- BÖHMNER, Gustav Adolf, Kantor in Baruth. † 21. Mai in Baruth. ZK 25.
- BÖÖCKE, Raymond, Violoncellvirtuose, Lehrer am Konservatorium zu Tallinn. † 9. September in Pärnu (69).
- BONCI, Alessandro, berühmter italienischer Opernsänger, Tenor. † 9. August in Viserba (60). MDO 225; RM 449.
- BORUTTAU, Alfred Julius, Gesangspädagoge. † 25. Juni in München (64). AMZ 248; NZ 504; DBJ; MK.
- BRANDES, Friedrich, langjähriger Universitätsmusikdirektor in Leipzig und Dirigent der Pauliner, Musikschriststeller. † 20. November in Dresden (76). DSZ 327; NZ 1941, S. 62; AMZ 401; ASZ (Jan. 1941) 7; ME (1941) 83, Mu (1941) 188.
- BRASE, Fritz, Professor, Komponist bekannter Konzert- und Unterhaltungsmusik. † 1. Dezember in Berlin. Pd Nr. 50, S. 6.
- BRENGIER, Ernst, flämischer Komponist, besonders bekannt durch eine Oper „Gudrun“, † in Gent (67). Si (4. Sept.) 327; Aut 142.
- BRISCHKE, Julius, Gesangspädagoge in Danzig. † in Danzig (63). Mu (April) 251; MK.
- BRÜSEL, Robert, Musikkritiker des „Figaro“. † in Paris. RM (Februarheft) 122; MDO 86.
- BÜTLER, Karl, Präsident des Cäcilienvereins des Kantons Zug (Schweiz). † 4. April in Zug. Chw 97.
- CANTARINI, Aldo, italienischer Komponist von Klavier- und Orgelmusik. † 16. August in Rom (53). MDO 225.
- CAPITÒ, Giuseppe, Präsident des Kgl. Konservatoriums der Musik in Palermo. † 7. Mai in Palermo. MDO 151.
- CARUS, Viktor Alexander, Bibliograph und Musikschriststeller in Leipzig. † 31. August in Leipzig. AfM 192.
- ČERNÝ, František, Professor am Konservatorium in Prag. † 3. September in Prag (79). VPH 149.
- COLOMAN, Moran, Kammersänger i. R. † 27. Juni in Oldenburg (93). DBJ.
- COURTOIS, Walther, Kantor in Waltersdorf. † 14. September in Waltersdorf (44). ZK 40.
- CRETIUS, Ferdinand, Mitarbeiter im Verlag Bote & Bock in Berlin. † 20. Juli in Berlin. Mh 243.
- DAURER, Fritz, Oberspielleiter und Operettensänger am Stadttheater Görlitz. † 21. Januar in Görlitz (53). Si 44; DBJ.
- DIETRICH, R. H., Kapellmeister und volkstümlicher Komponist in Wien. † 24. November in Wien. NZ 1941, S. 62.

- DINKELBACH, Magdalena, Chorsängerin. R. † 11. Mai (66). DBJ.
- DIX, Alfred, Seniorchef der gleichnamigen Instrumentenbaufirma in Gera. † 20. Dezember in Gera (59). Uh (1941) 48.
- DÖBERT, Michael, Musikdirektor, bekannter hessischer Männerchordirigent. † 1. August in Bensheim. DSZ 305.
- DÖRING, Alfred, Gründer und Inhaber der Simonschen Konzertdirektion in Stettin. † 27. Juli in Stettin. MW 276; AMZ 264; Si 311.
- DÖTSCH, Michael, bekannter Geigenbauer in Berlin. † 21. September in Berlin (66). Si 419.
- DOLMETSCH, Arnold, Musikhistoriker, Violinist, Leiter einer Vereinigung f. alte Musik in Haslemere (Sussex). † in London (81). RM (Märzheft) 164; MDO 86.
- van DOORSLAER, belgischer Musikhistoriker, Herausgeber der Werke Philippe de Montes. Musa 40.
- ECKERT, Otto, Propst zu Berlin, Förderer der Berliner Kirchenmusik. † Anfang November durch Unglücksfall im Dienst der Wehrmacht. MW 415.
- EGGERS, Christian, Chorsänger i. R. † 8. Mai (74). DBJ.
- EGLI, Albert, Kirchenchordirigent und Organist in Oberrieden-Zürich. † 24. August in Braunwald (Glarus) (78). Orgel (1941) 12.
- ERICHSEN, Paula, Chorsängerin. † 5. August (57). DBJ.
- EWERT, Hugo, Seminaroberlehrer i. R. und Musikschriststeller. † 3. Juni in Cranz i. Ostpreußen (79). Org 25.
- FÄHRMANN, Hans, Komponist, Organist und Kirchenmusiker in Dresden, Professor am Dresdner Konservatorium. † 29. Juni in Dresden (79). Ant 117; ZK 30 u. 32.
- FASSBAENDER, Hedwig, Violinvirtuosin in München. † 17. November 1939 in Tutzing am Starnberger See. Bestattet am 28. März 1940 in Feldafing (43). AMZ 112; Si 144; NZ 305; MK.
- FAZER, Konrad Georg, Gründer und Seniorchef der finnischen Firma Fazers Musikalienhandlung in Helsinki. † 7. Okt. in Helsinki (76). Mh 356; Mto 44.
- FEINHALS, Fritz, Heldenbariton, Kammer-sänger, langjähriges Mitglied der Münchner Hof- und Staatsoper. † 30. August in München (70). AMZ 281; Si 342; Ant 142; NZ 656; MDO 287; DBJ.
- FERRANTE, Tommaso, italienischer Komponist und Dirigent. † im Oktober in Reggio. MDO 320.
- FERRUCCIO, P., Mitarbeiter des Musikverlages Ricordi in Mailand. † im Februar in Mailand (56). MDO 55.
- FEST, Hans, Kantor in Riesa. † als Frontkämpfer im Westen 26. Mai. ZK 28.
- FINI, Henriques, dänischer Komponist und Violinvirtuos. † 27. Oktober in Kopenhagen.
- FINKE, Fidelio, sudetendeutscher Komponist, eifriger Vorkämpfer Rich. Wagners. † 30. Juli in Niederhainichen bei Reichenberg (80). MW 285; AMZ 264; Si 327; NMbl (Sept.) 8; Ant 117.
- FLOHR, Hubert, Klaviervirtuose, Begleiter und Kammermusikspieler. † 13. Juli in Düsseldorf (71). AMZ 248; MW 255; NZ 504.
- FRESNELLI, Kurt, Kantor in Neu-Oelsnitz i. Erzgeb. Gefallen am 19. Juni in Frankreich. ZK 63.
- FREUNDORFER, Georg, Kapellmeister u. volkstümlicher Komponist. † 18. Dezember in Berlin (59). AMZ (1941) 8; NZ (1941) 134.
- FRIEBEL, Otto, Gründer und Leiter des Musikhauses Otto Friebe in Dresden. † 24. Juli in Dresden (74). Si 311.
- FRÖDE, Benno, Komponist und Musikerzieher, langjähriger Lehrer am schlesischen Landeskonservatorium. † in Wünschelburg (73). Ant 16.
- FUCHS, Richard, Chorsänger an der Staatsoper München, Mitglied des Verwaltungsrates der Versorgungsanstalt der Deutschen Bühnen. † 12. März in München (57). DBJ.
- FÜRST, Ludwig, Chorsänger. † 24. August (66). DBJ.
- FÜSS, Walter, Kirchenkomponist und Organist in Karlsruhe. † am 17. Mai als Frontkämpfer im Westen (30). AMZ 208; Ztschr. f. Hausmusik 63; NZ 436; Si 280; MKi 96; MK.
- FUNK, Joseph, Domdekan in Augsburg, Kirchenkomponist und bekannter Förderer der Kirchenmusik. † 10. Oktober in Augsburg. Kirchenmusik 181.
- v. d. GABELENTZ-LINSINGEN, Georg, als Vertreter und Nachfolger Seebachs zeitweise Leiter der Dresdner Hofbühnen. † 10. September in Innsbruck. Ant 142.
- GALLI, Rosina, bekannte Tänzerin an der Scala in Mailand, dem S.-Carlo-Theater in Neapel und der Metropolitanoper, Gattin des Newyorker Operndirektors Giulio Gatti Casazza. † 30. April in Mailand. MDO 151.
- GANDINO, Adolfo, Komponist und Dirigent in Piemont. † 7. Juni in Bologna (62). MDO 183; RM 281.
- GATTI-CASAZZA, Giulio, Generaldirektor der Mailänder Scala und später der Metropolitanoper in Newyork. † 1. September in Ferrara. (71). MDO 255; RM 449.
- GEIPEL, Ernst, bekannter Musikinstrumentenbauer. † 29. Juni in Leipzig (74).
- GEIS, Josef, Kammer-sänger, Baßbuffo seit 1899 an den Bayr. Staatstheatern wirkend,

- hervorragender Vertreter des Beckmesser. † 22. Juni in München. AMZ 232; Si 264; Aut 99; NZ 474; MK.
- GERLACH, Theodor, Musikdirektor, Komponist und Musikerzieher in Kiel. † 11. Dezember in Kiel (78). AMZ (1941) 24; NZ (1941) 134; Mu (1941) 188.
- GLÖCKLER, Georg, Chorsänger i. R. † 22. März (72). DBJ.
- GÖHLER, Oskar, Oberlehrer und Organist in Eibenstock. † 27. Januar in Eibenstock. ZK 12.
- GOTTlieb-HELLMESBERGER, Eugen, Kapellmeister und Komponist. † 20. Januar in Dresden (63). AMZ 40; Si 59; NZ 177; DBJ; MK.
- GRANDE, Ludwig, Komponist und Musikschriftsteller, Schüler Bruckners. † 25. Juli in Troppau (75). Aut 117; Si 327.
- GREYERZ, Otto v., Schweizer Volksliedforscher und -sammler. † in Bern (76). Sf (Märzheft).
- GRIESEL, F., Operettensängerin i. R. † 30. Mai im Emy-Göring-Stift in Weimar. DBJ.
- GRUBER, Felix, Konzertsänger, Gesanglehrer und Chordirigent in Salzburg, langjähr. Lehrer am Salzburger Mozarteum. † 25. April in Salzburg (58). DSZ 328; AMZ 164; MW 237.
- GÜNZEL, Paul, Geiger und Dirigent in Linz a. d. Donau. † 1. Januar in Linz. NZ 115.
- GUNKEL, Dr. August, Reichsgerichtsrat, hervorragender Kenner des Urheberrechtes. † 26. Januar in Leipzig. Aut 38.
- GUSZALEWICZ, Alice, Kammersängerin, Sopran, langjähriges Mitglied der Kölner Oper. † in München. Bü 431.
- HÄNCHEN, Reinhold, Organist in Lommatzsch (56). † 30. Mai. ZK 25.
- HAGMAN, Carl, Opernsänger, lyr. Tenor. † 6. Dezember in Oslo (66).
- HALTON, Theo, Schriftsteller, Verfasser zahlreicher bekannter Operettenbücher und Liedertexte. † 7. Februar in Berlin (64). Aut 16; DBJ.
- HANKE, Rudolf, Begründer und langjähriger Chorleiter des „Deutschen Männergesangs-Vereins“ in Wien. † 10. Juni in Wien. NZ 436.
- HANSEN, Hans, norweg. Violinvirtuos. † 7. Februar in Oslo (57).
- HARTDEGEN, Adolf, Kammervirtuos. † in Kassel (91). NZ 306.
- HASSBECKER, Emil, Musiklehrer in Leipzig. † 18. April in Leipzig (78).
- HASSREITER, Josef, langjähriger Solotänzer und Ballettmeister der Wiener Hofoper, Mitverfasser des Balletts „Puppenfee“ und Regisseur zahlreicher Tanzspiele. † 8. Februar in Wien (95). AMZ 72; Aut 38; RM 86; MDO 86; DBJ.
- HEINZE, Paul, Chorsänger i. R. † 25. April (68). DBJ.
- HENNING, Alfred, Musiker in Bremen. † 9. Januar in Bremen (61). RMK.
- HENRION, Richard, Musikdirektor, bekannter Marschkomponist. † 9. Januar in Stettin (86). AMZ 24; VME 52.
- HERRMANN, Gustav, Schriftleiter und Musikschriftsteller in Leipzig. † 21. August in Dresden. Aut 142.
- HEYNSSEN, Karl, langjähr. Organist an der Leipziger Nikolaikirche und Lehrer am Leipziger Konservatorium. † 25. (?) Oktober in Jugenheim a. d. Bergstraße (82). MGKK 201.
- HILDEBRANDT, Ulrich, langjähr. Organist der Schloßkirche in Stettin, Musikschriftsteller und Kirchenkomponist. † 17. Februar in Stettin (70). AMZ 112; NZ 306; MKi 48; MK.
- HOH, Cäcilie, Musikpädagogin in Leipzig. † 4. Januar in Leipzig.
- HÖRL, Alois, bekannter Verfertiger von Holzblasinstrumenten. † 23. Januar in Leipzig (78).
- HOHBERG, Rudolf, Opernsänger, Baßbuffo der Duisburger Oper. † 10. Januar in Duisburg (53). DBJ.
- HOLFERT, Ernst, Oberlehrer und Kantor in Pesterwitz b. Dresden, langjähriges Vorstandsmitglied des Landesverbandes evangelischer Kirchenmusiker Sachsens. † 7. April in Dresden. ZKi 20.
- IBACH, Rudolf, Seniorchef der Pianofortefabrik Ibach Sohn. † 7. August in Wuppertal-Barmen (66). NZ 576; Si 343; Mu 432; AMZ 329.
- ISENBERG, Gerhard, Lehrer an der Hochschule für Musik in Berlin. † 9. Januar in Berlin. ME 70.
- IVERSEN, Hans-Bernhard, Kirchenmusiker in Berlin. † 27. Mai als Frontkämpfer im Westen (28). Org 21.
- JAHN, Helene, Chorsängerin i. R. † 25. April (78). DBJ.
- JANA, La, Mitglied des Opernballetts in Frankfurt und Dresden, dann bekannte Revue- und Filmtänzerin. † 13. März in Berlin (35). DBJ.
- JEHMLICH, Bruno, Orgelbaumeister, Mitinhaber der Firma Gebr. Jehmlich in Dresden. † 7. Januar in Dresden (83). NZ 116; ZK 6.
- JEHMLICH, Emil, Orgelbaumeister, Bruder von Bruno Jehmlich, an der gleichen Firma in Dresden tätig. † 21. Dezember in Dresden (86).
- JIRÁNEK, Josef, Professor am Prager Konservatorium, bekannter Klaviervirtuose. † 5. Januar in Prag (85). VPH 17.
- JUNKER, Hermann Dr., Komponist und Musikschriftsteller, Lehrer am Konservatorium

- in Karlsruhe. † 16. Juni in Karlsruhe (58). AMZ 224; Aut 99; NMbl Nr. 56; NZ 504; ME 171; DSZ 87; MW 255; MK.
- JUON, Paul, Komponist. † 21. August in Vevy (68). AMZ 268; Mpf 115; Si 314; NZ 576; NMbl (Septemberheft) 2; Mu 432; Aut 143; RM 449; SMZ 236; MK.
- KAMMANN, Fritz, Kammermusiker, Geiger, Mitglied der Berliner Staatskapelle. † 31. Januar in Berlin. MW 54.
- KANTNER, Fritz, Chordirektor am Staatstheater Kassel. † 6. April in Kassel. DBJ.
- KARTTUNEN, Enokki, ehemal. Solotrompeter des Städt. Orchesters in Helsinki. † 2. Februar in Helsinki (59). Muusikerilenti-Musikerbladet Nr. 1.
- KATTIRFSKY, Fritz, Kirchenmusikdirektor in Kassel. † 1. September in Kassel (66). Org 30.
- KAUFMANN, Arno, Komponist und Dirigent in Dresden. † 26. Juni in Dresden (54). Aut 99; Die Volksmusik 184; NZ 504; DSZ 190; Si 311.
- KEÉRI-SZÁNTÓ, Imre, Klaviervirtuose, Professor an der Kgl. ungar. Musikhochschule Franz Liszt in Budapest. † 22. Februar in Budapest (56).
- KELLER, Leo von, Opernsänger i. R., Tenor. † 1. Februar in Graz (63). DBJ.
- KEMMERICH, Paul, Chorsänger i. R. † 13. Mai (74). DBJ.
- KIRSTEN, Wilhelm, Konzertmeister des Centraltheater-Orchesters in Leipzig. † 2. April in Leipzig (65).
- KNABE, August, Musikdirektor, Kirchenmusiker. † 12. Dezember in Soest (93). ASZ (Jan. 1941) 7; MGKK (1941) 26.
- KNOCHENHAUER, Wilhelm, Kammervirtuos, langjähriger Solofagottist der Dresdner Hof- und Staatskapelle. † 30. August in Dresden (68). MW 345.
- KNOTHE-WOLF, Margarete, Sängerin und Gesanglehrerin in Dresden. † 2. März in Dresden (64). DBJ.
- KNUUDE, Eduard, volkstümlicher estnischer Militärkapellmeister. † 17. April in Narva (63).
- KOCH, Hermann, Musikverleger. † 5. Januar in Helsinki (61). Mh 56.
- KÖHLER, August, Kammermusiker i. R., langjähriger Soloflöötist des ehem. Darmstädter Hoftheaters. † 24. September in Königsee in Thüringen (82). MW 417.
- KOHL, Karl, Klavierhändler und Klaviertechniker in Leipzig. † 22. Juli in Leipzig (76).
- KOLLO, Walter, bekannter Operettenkomponist. † 30. September in Berlin (57). Si 399; NMbl Nr. 58, S. 7; Mu 40; MDO 287; VME 279; AMZ 336; DBJ; MK.
- KOLMSCHLAG, Joseph, Kontrabassist des Cincinnati-Sinfonieorchesters und Lehrer am Konservatorium zu Cincinnati. † 6. Mai in Cincinnati (67). MW 285.
- KORNDÖRFER, Ernst, langjähr. Mitglied des Stadtorchesters Leipzig. † 1. November in Leipzig.
- KRÄMER, Robert, Mitglied der Sächs. Staatskapelle, später Konzertmeister in Riga, dann in der Dresdner Philharmonie, seit 1934 im Ruhestand. † 22. November in Dresden (77).
- KRANZHOFF, F. W., Chordirigent und Musikschriftsteller in Dortmund. † 10. (?) April als Frontkämpfer in Norwegen. DSZ (1941) 46.
- KRASZNAI KRAUSZ, Mihály, ungarischer Komponist. † 4. November in Budapest (43).
- KREIS, Nini, Koloratursopran, Opernsängerin in Dessau. † 18. Mai in Berlin (36). DBJ.
- KREISIG, Martin, Gründer und Leiter des Robert-Schumann-Museums in Zwickau, Ehrenmitglied des musikwissenschaftl. Instituts der Universität Leipzig. † 17. August in Zwickau (83). AMZ 272; NZ 544; Si 343; Mu 429; Aut 143.
- KRIENKE, Peter, Lehrer und Kantor a. D. in Beuthen. † 16. September in Beuthen (75). Org 30.
- KRIISA, Tannil, estnischer Orgelbauer. † 25. Februar in Haanja (65).
- KRÜGER, Franz, Kammermusiker, 1. Pauker des Berliner Staatsopernorchesters, Lehrer an der Berliner Hochschule für Musik. † 22. Juli in Berlin (59). MW 255.
- KRUSE, Wilhelm, westfälischer Komponist, besonders bekannt durch seine Löns-Lieder. † 25. Juli in Soest (68). Aut 117.
- KUBELIK, Jan, Violinvirtuose und Komponist. † 5. Dezember in Prag (60). Si 482; MDO 347; MW 474; AMZ 408; SMZ (1941) S. 22; NZ (1941) S. 62; Sf (Jan. 1941) 9; Pd (Jan. 1941); RM 489; MK; VPH 76.
- KÜSTNER, Lisa, Gesangspädagogin in Leipzig. † 7. April in Leipzig.
- KUHLO, Franz, Klaviervirtuos und Komponist, bekannt unter dem Künstlernamen C. A. Franz. † zufolge Verkehrsunfalls 9. Mai in Berlin (69). AMZ 184; MK.
- KUHNE, Ferdinand, Mitglied des Städt. Orchesters Köln, Pauker. † 18. April in Köln a. Rh. (68). MW 171.
- LANG, Erich, Kantor in Olbernhau. † 25. September in Olbernhau. ZK 44.
- LANG, Karl, Chorsänger. † 12. Januar (61). DBJ.
- LEFFLER, Robert, Operndirektor, Oberspielleiter i. R. † 15. März in Berlin (74). DBJ.
- LEIENDECKER, Fritz, Studienrat und bekannter Männerchordirigent in Essen. † 20. August in Dortmund (69). Mu 432; Org 29; MK.

- LEOPAS, Karl August, angesehener estnischer Musikalienhändler, ehemals Musikverleger in Petersburg. † 27. März in Tallinn (86).
- LEUPOLD, Anton Wilhelm, Organist und Kirchenkomponist in Berlin. † 16. Juni in Berlin. Der evang. Kirchenmusiker (Januar 1941) 4.
- LIEBAN, Julius, Kammer Sänger, Buffotenor, langjähriges Mitglied der Berliner Hof- und Staatsoper. † 1. Februar in Berlin. Aut 16; AMZ 72; DBJ.
- LIEDLOFF, Wilhelm, Organist am Osterholzer Friedhof in Bremen. † 17. Januar in Bremen. RMK.
- LIEPE, Emil, Opernsänger, Komponist und Musikschriftsteller. † 18. Februar in Berlin (80) AMZ 72; Aut 38; NZ 244; DBJ.
- LINDENZWEIG, Günther, Ehren-Kreischorleiter in Sondershausen. † 31. Mai in Sondershausen. DSZ 216.
- LIST, Friedrich, langjähriger Vorsitzender des Deutschen Sängerbundes. † 6. Juli in Ulm (71). DSZ 208; Si 311.
- LITZEK, Viktor, Sänger und Spielleiter am Kärntner Grenzlandtheater. † daselbst 10. Februar (33). DBJ.
- v. LOBENTHAL, Christel, Tanzmeisterin. † 31. März. DBJ.
- LÖSCH, Friedrich, Chorsänger i. R. † 4. Februar (51). DBJ.
- LOHMANN, Fritz, Geigenbaumeister in Leipzig. † 14. Mai in Leipzig (48).
- LORENZ, Bruno Georg, Kirchenchordirigent in Zschorlau. † 4. Dezember in Zschorlau. ZK 1941, S. 8.
- LOTTHAMMER, August, Kammermusiker, Geiger, langjähr. Mitglied des Städt. Orchesters Hamburg. † 12. Mai in Hamburg.
- LÜLING, Bruno, bekannter Komponist von Unterhaltungsmusik. † in Angermund bei Düsseldorf (62). MW (12. Okt.) 364.
- LÜTTJOHANN, Dora, Chorsängerin i. R. † 8. Mai (74). DBJ.
- MARECK, Rudolf, Kantor in Bärenstein. † 4. September in Bärenstein. ZK 40.
- MARKE, Robert, Chorsänger i. R. † 5. Januar (60). DBJ.
- MARSCHALK, Max, Musikschriftsteller und Komponist in Berlin. † 24. August auf einer Ferienreise in Poberow a. d. Ostsee (77). AMZ 268; NMbl (September) 5; Mu 432; Si 342; Aut 143; MK.
- MASSARENTI, Carlo, bekannter italienischer Violinvirtuose, Lehrer am Konservatorium in Bologna. † 29. Mai in Bologna. MDO 183.
- MATTHES, Alfred, Kammervirtuos, Solotrompeter der Berliner Staatskapelle. † 26. Februar in Berlin (68). MW 84.
- MATTHEUS, Herbert, Kirchenmusikdirektor in Reichenbach i. Eulengebirge. † 24. Februar in Reichenbach. Mpf (Aprilheft) 19.
- MAYER, Lilian, Violinvirtuosin, Gattin des Musikpädagogen Karl Studer. † durch Unglücksfall auf dem Luganersee am 1. August. AMZ 264; Si 327.
- de MICHELI, Giulio, Komponist und Violinvirtuos. † 30. September in Covo. MDO 287.
- MIESNER, Heinrich, Studienrat, Musikschriftsteller. † 24. Februar in Hannover. NZ 244; AfM 64.
- MINDEL, Karl, Chorsänger. † 7. September (61). DBJ.
- MÖLLER, Peder, Violinvirtuos, Lehrer am Königl. Konservatorium in Kopenhagen. † 1. Juli in Kopenhagen.
- MOESGEN, Hugo, Kapellmeister des städtischen Operntheatres in Düsseldorf. † 27. September in Düsseldorf (55). Bü 322; MW 364; Aut 143; AMZ 336; DBJ; MK.
- MONTI, Antonio, Bühnenkünstler. † 16. März in Turin (88). MDO 117.
- MONTILLET, William, Lehrer für Orgel am Konservatorium in Genf, Kirchenorganist. † 13. März in Genf (61). Orgst 38; SMZ 102.
- MORELLI, Luigi Rossi, hervorragender Bariton der ital. Opernbühne. † 2. Dezember in Imola (51). MDO 347.
- MOWINCKEL, Johann Ludwig, Kapellmeister und Komponist. † 27. Mai in Eggedal in Norwegen (45).
- MUCK, Dr. Karl, Generalmusikdirektor, weltberühmter Dirigent, langjähriger Dirigent der Bayreuther Festspiele. † 3. März in Stuttgart (81). AMZ 80 und 83; Si 76 und 82; Aut 38; Mu 212; NMbl (März) 2; ME 103; Mpf 19; RM 164; NZ 193; VME 116; DBJ; MK.
- MÜLLER, Clara, Chorsängerin. † 3. Januar (55). DBJ.
- MÜLLER, Cleo, Chorsänger i. R. † 22. Juli (62). DBJ.
- MÜLLER-PREM, Kapellmeister und Komponist. † 8. Januar in Bad Tölz (59). AMZ 24; Si 27; NZ 115; NMbl (Februarheft) 5; MK.
- MÜNICH, Kurt, Schauspieler und Sänger am Residenztheater Wiesbaden. † 5. Juli in Wiesbaden. DBJ.
- NAGEL, Louis, Organist am Riensberger Friedhof in Bremen. † 10. Juli in Bremen (67). RMK.
- NEAL, Heinrich, Komponist und Musikdirektor in Heidelberg. † 9. Juni in Heidelberg (69). AMZ 208 u. 211; Mu 323; MW 222 u. 228; ME 154; Si 248; NZ 436; Aut 99; Mh 220; VME 181; SMZ 183; MK.
- NICA, Johann, Organist in Löhningen in der Schweiz. † 11. November. Orgst (1941) 12.
- NICCOLAI, Marianne, Opernsängerin, langjähr. Mitglied der Städt. Bühnen in Freiburg i. Br. † 26. Januar in Freiburg i. Br. Bü 398; DBJ.

- NICKLAS, Katharina, Sopranistin, in Oper, Konzert und Rundfunk tätig. † 12. Juni in Neckargemünd (52).
- NÜRNBERGER, Edmund, Kirchenmusikdirektor und Hofkantor in Gera. † 22. Februar in Gera (75).
- NUTSCHAU, MAX, Kantor an St. Marien in Kamenz. † 24. Oktober in Kamenz. ZK 44.
- NYBERG, Mikael, finnischer Komponist und Musikerzieher. † 10. Januar (68). Mto 24.
- OHLSEN, Fred, Sänger und Schauspieler am Theater am Nollendorfsplatz in Berlin. † als Frontkämpfer 23. Mai (40). DBJ.
- OLBRICH, Günter, Solotrompeter des Großen Orchesters des Reichssenders Leipzig. † 21. April in Leipzig. AMZ 145; MK.
- OMMEN, Ludwig, Musiker in Bremen. † 10. März 1940 in Bremen (69). RMK.
- ONNOU, Alphonse, Primgeiger des Brüsseler Streichquartetts „Pro Arte“. † in Amerika. SMZ (1. Jan. 1941) 22; RM (Januar) 24.
- OTESCU, Joan Nonna, Komponist, Professor, Rektor der königl. Musikakademie in Bukarest, Mitbegründer und erster Kapellmeister am rum. Opernhaus in Bukarest. † 25. März in Bukarest (51). RM 240.
- OTT, Christian, Bundeschorleiter des ehemaligen pfälzischen Sängerbundes. † 23. Juli in Jettenbach (Pfalz). DSZ 259.
- PALAZZI, Eugenio, Komponist des berühmten Marcia degli Alpini. † 22. April in Trino Vercellese (80). MDO 151.
- PATTINI, Maria, Chorsängerin. † 6. April DBJ.
- PAUL, Richard, Kantor in Mülsen i. Sa. † 19. Dezember in Zwickau. ZK (1941) S. 8.
- PAULI, Walter, Kapellmeister und Chordirektor am Staatstheater Kassel. † 18. Mai in Kassel (60). DBJ.
- PEDERSEN, Olga, Chorsängerin. † 21. Mai (60). DBJ.
- PEINIGER, Kurt, Musikschriftsteller in Wuppertal. † 4. November in Wuppertal. AMZ (1941) 32; Si (1941) 63.
- PESTALOZZI, Heinrich, Gesanglehrer am Konservatorium zu Zürich, Komponist. † 10. August in Zürich (62). Sf 138; SMZ 204; DSZ 250.
- PFANNSTIEHL, Bernhard, Kirchenmusikdirektor, langjähr. Organist der Dresdner Kreuzkirche. † 21. Oktober in Freiberg (79). DSZ 259; ZK 44.
- PFEIFFER, Walter, Mitglied der Göttinger Orchestervereinigung, Geiger, Kammermusikspieler. † 3. August in Göttingen. MW 285.
- PINCK, Ludwig, Pfarrer in Hambach in Lothringen, bekannter Volksliedforscher. † 8. Dezember in Saarbrücken (67). ASZ (Jan. 1941) S. 7; DSZ 311; VME (1941) 51; NZ (1941) 134; VME (1941) 51; Musik i. Jugend u. Volk (1941) 51; Zeitschrift f. Hausmusik (1941) 3; DMk (1941) 30; MGKK (1941) 92.
- PISKÁČEK, Rudolf, Komponist und Dirigent. VPH 182.
- PIZZI, Emilio, Direktor des Musikinstituts in Bergamo. † 28. November in Mailand. MDO 347.
- PLANER, Richard, Kapellmeister, ehem. Dirigent am Münchner Kaim-Orchester, später Filmregisseur. † 9. Dezember in München. Der Unterhaltungsmusiker 1188.
- PLÜDDEMANN, Paul, Musikdirektor, Chorregisseur, Klavierbegleiter, ein Bruder des Balladenkomponisten Martin Plüddemann. † 21. September in Breslau (73). Si 309; NZ 656; Mpf 147; AMZ 336; MK.
- PÖLL, Dr. Joseph, Chormeister der bekannten Sängervereinigung „Die Wolkensteiner“. † 21. Juni in Hall in Tirol (67). Mu 360.
- POLI, Oreste, bekannter italienischer Opern-Impressario. † 11. September in Mailand. MDO 256.
- POLTEN, Amand, Musiklehrer für alte Musik und alte Musikinstrumente (Blockflöte, Laute, Gambe). † 25. Mai in Heppenheim a. d. Bergstraße (42). Ztschr. f. Hausmusik 63.
- PRILL, Emil, Flötenvirtuose, Hochschullehrer und bekannter Kammermusikspieler. † 28. Februar in Berlin (72). AMZ 80; MW 84; Si 110; ME 103; NMbl (Aprilheft) 5; MK.
- PROCIDA, Saverio, Musikschriftsteller und Musikkritiker in Neapel. † 9. April in Neapel. MDO 117.
- PRZIODA, Rudolf, Mitarbeiter des Musikverlages Hans C. Sikorski. Gefallen 18. Mai. Mh 220.
- RABL, Walter, langjähriger Leiter der Oper u. d. Städtischen Sinfoniekonzerte in Magdeburg. † 14. Juli in Klagenfurt (67). AMZ 248; MW 266; Aut 117; NZ 504; Si 311; NMbl (Sept.) 8; DSZ 243; RMK; DBJ; MK.
- RAMELLA, Giuseppe, Domorganist in Mailand, Kirchenkomponist, Mitarbeiter des Verlages Ricordi. † 29. Dezember in Mailand (67). MDO (1941) 31.
- RAPP, Maria, Chorsängerin i. R. † 27. Mai (73). DBJ.
- RASKIN, Adolf, Rundfunkintendant, Leiter des dtsh. Kurzwellensenders in Berlin. † durch Unglücksfall auf einer Dienstreise am 8. November. Rundfunkarchiv 398; Si 452.
- RAUCHHOLZ, Wilhelm, langjähriger Geschäftsführer des Saarsängerbundes. † 16. September in Saarbrücken. DSZ 256.
- RECKENMEYER, Karl, Chorsänger i. R. † 3. Januar (78). DBJ.
- REHBOCK, Friedrich, Musikpädagoge und Dirigent in Darmstadt, Schüler Liszts. † 15. Ja-

- nuar in Darmstadt (79). AMZ 40; Si 44 und 46; NZ 177 und 436; Mu 214; DBJ; MK.
- REIMERS, Rudolf, Opernsänger, noch unter Rich. Wagner tätig. † 14. März in Hildesheim (80). NZ 306; Si 144; DBJ; MK.
- REINECKE, Elisabeth, Chorsängerin i. R. † 2. April (56). DBJ.
- REITER, Ernst, bekannter Schweizer Musikfreund, großer Förderer des Baseler Musiklebens. † in Basel (80). SMZ (1. Sept.) 205.
- REUSS, Elisabeth, Gesangspädagogin, Tochter der Kammersängerin Reuß-Belze. † 22. Mai in Berlin. AMZ 208; Si 248; MK.
- RICORDI, Emanuele, Teilhaber des großen Verlagshauses gleichen Namens. † 3. Januar in Mailand. MDO 3.
- RIGO, Ferruccio, Komponist und Lehrer am Konservatorium in Bozen. † im März in Bozen (57). MDO 117.
- RITTER, Hubert, Kapellmeister, Komponist, Musikschriftleiter der Neuen Freien Presse in Wien. † 3. Januar in Salzburg. Aut 16; DBJ.
- RÖMER, Horand, Kapellmeister am Württ. Staatstheater. † 27. Januar in Stuttgart (31). DBJ.
- RÖSSE, Otto, Flötenvirtuose in Berlin. † 23. Februar in Berlin (71). Si 127; MW 105; MK.
- ROGGE, Anton, Tonkünstler. † 16. Dezember in Leipzig (81).
- ROST, Carl, Kammersänger, Bariton, Oratorien-, Balladen- und Liedersänger. † 20. Januar in Köln a. Rh. (77). Si 44; AMZ 40; MK.
- ROSTIN-SVENDSEN, Valentine, Opernsängerin. † 9. Oktober in Oslo.
- ROTH, Ludwig, Chorsänger an der Staatsoper Dresden. † 15. März in Dresden (56). DBJ.
- ROTHER, Arthur, Kammermusiker, Geiger, Mitglied des Städt. Orchesters in Chemnitz. † 10. März in Chemnitz (49). MW 106.
- ROTHER, Otto, bekannter Bühnenvermittler für Opernsänger in Berlin. † 12. August in Berlin. Aut 118; DBJ.
- SAITZ, Antonio, Konzertagent und Musikalienhändler in Pola. † im April in Pola. MDO 151.
- SANDMANN, Paul, Kantor a. D. in Großröhrsdorf. † 22. August in Großröhrsdorf (81). ZK 63.
- SAUER, Ludwig, Chormeister und Organist. † 25. März in Kronberg (79). Org 19.
- SCHAPER, Rudolf, ehemaliger Intendant des Danziger Stadttheaters, Opernspielleiter. † 14. April in Gauting b. München. AMZ 164; Aut 67; DBJ.
- SCHEITHAUER, Carl, Schauspieler und Sänger, Mitglied des Fronttheaters „Volksdeutsche Bühne“. † 23. September durch Unfall an der französ. Front (30). DBJ.
- SCHELLING, Ernst, Pianist, Orchesterleiter, Begründer von Newyorker Kinderkonzerten. † in Newyork. RM (Februarheft) 122.
- SCHILLING, Alfred, Organist und langjähr. Lehrer an der Friedrich-List-Schule in Leipzig. † 5. Juli in Leipzig (74).
- SCHLENK-LECHNER, Ellen, Violinvirtuosin, als Brahms-Spielerin bekannt geworden. † 24. März in Wien (81). NZ 306.
- SCHLÖVGOT, Wilh. Richard, Musikerzieher und Chorleiter in Leipzig. † 18. April in Leipzig.
- SCHMELZER, Karl, Notenstecher in Leipzig. † 24. Juni in Großpöna (76).
- SCHMIDT, Felix, Organist in Hamm i. W. † 23. April in Hamm (62). Der evangel. Kirchenmusiker 23.
- SCHMIDT, Max, Kapellmeister an verschiedenen Berliner Bühnen, zuletzt am Rosé-Theater. † 8. November in Berlin. Bü 399.
- SCHMIEDEL, Julian, Opernkapellmeister i. R., ehemals an den Städt. Theatern in Kiel tätig. † 19. September in Wien (76). Bü 398.
- SCHNELL, Bernd, Spielwart der Oper am Stadttheater Kiel. † 5. Mai in Kiel (50). DBJ.
- SCHÖNE, August, Chorsänger. † 3. Mai (72). DBJ.
- SCHRÖDER, Heinrich, Militärmusiker a. D. in Bremen. † 6. August in Bremen (65). RMK.
- SCHRÖTER, Alexander, Kantor in Carlsfeld i. Erzgebirge. † 31. Oktober in Carlsfeld. ZK 48.
- SCHULZ, Heinrich, langjähriger Leiter des Städtischen Orchesters in Rostock, Generalmusikdirektor. † 7. Februar in Rostock (75). Si 59; AMZ 72; MW 70; NZ 177; Aut 39; Mu 214; NMbl (März) 5; ME 103; MK.
- SCHWARZ, Friedrich, Mitarbeiter des Friedrich Hofmeister-Figaro-Verlages. Gefallen 5. Juni in Frankreich (25). Mh 243.
- SCHWARZ, Otto, Bühnendichter und Komponist. † 30. Mai in Wiesbaden. DBJ.
- SCHWEDLER, Otto Maximilian, berühmter Flötenvirtuose und technischer Verbesserer des Instrumentes, Sächs. Kammervirtuos u. Ehrenmitglied des Leipziger Stadt- und Gewandhausorchesters. † 16. Januar in Leipzig (86). AMZ 32; MW 45; Si 59; NMbl (Februarheft) 5; ME 87; MK.
- SCHWICKERATH, Eberhard, ehemals bekannter Chordirigent in Aachen und München, zuletzt Wohnhaft in Bad Godesberg. † 29. Mai im St.-Petrus-Krankenhaus in Bonn (83). AMZ 200; ME 154; NZ 408; NMbl Nr. 56, S. 7; Mpf 115; MK.
- SEITER, August, langjähriges bekanntes Mitglied des Chores der Dresdner Staatsoper. † 19. April in Dresden (74). DBJ.
- SELGE, Eugen, Kammermusiker i. R., Schlagzeuger. † 7. September in Berlin (75).

- SERRA, Gaetano, Opernsänger, Bariton. † in Triest (71). MDO 55.
- SEYFART, Richard, Organist in Themar. † 12. September in Themar an Herzschlag während einer Trauerfeier, bei der er das Harmoniumspiel übernommen hatte.
- SKIBICKI, Maximilian, Kammermusiker, langjähr. Mitglied der Berliner Staatskapelle, Kontrabassist. † 5. Februar in Berlin (74). MW 70.
- SOLA, Jaakko, finnischer Sänger. † als Frontkämpfer 29. Februar am Ladoga (26). Mto 6.
- SOLA, Pentti Olavi, Beamter in der Musikabteilung des finnischen Rundfunks. † als Frontkämpfer 8. April in Knopio (32).
- STECHER, Emil, Kantor in Strehla. † 4. März in Strehla. ZK (1941) 4.
- STEINBRUCH, Else, Musikerzieherin in Magdeburg. † 11. August in Magdeburg (53). RMK.
- STELZNER, Paul, Oberlehrer und Kantor i. R. in Witznitz. ZK (1. Okt.) 40.
- STENGER, Franz, Schauspieler und Sänger am Mellini-Theater in Hannover. † 28. Juli in Hannover (53). DBJ.
- STENGL, Anton, Kammermusiker i. R., Hornist, langjähr. Mitglied der Berliner Hof- und Staatskapelle. † 20. April in Berlin (65). MW 189.
- STOLZ, Paul, Kammermusiker, Flötist, Mitglied des Städtischen Orchesters Köln. † 16. April in Köln a. Rh. (49). MW 171.
- STOLZENBERG, Carl, Kammersänger i. R., zuletzt in Wien tätig. † 28. Februar in Heidelberg (69). DBJ.
- STREICHER, Theodor, bekannter Liederkomponist. † 28. Mai bei Graz (66). AMZ 200; MW 206; Si 224; NZ 409; MK.
- STUDER, Karl Oskar, Violinvirtuose, Lehrer an der Musikakademie in Zürich. † 1. August durch Unglücksfall auf dem Luganersee (63). Si 327; AMZ 264; SMZ 205; Sf 138.
- SÜPTITZ, Albert, Kapellmeister i. R. † 20. Dezember in Leipzig (70).
- SVENSTRUP, Hermann, Sänger i. R. † 8. Februar im Marie-Seebach-Stift in Weimar (81). DBJ.
- TECHRITZ, Johannes, langjähr. Kantor an der Trinitatiskirche in Dresden. † 12. März in Dresden. ZK 16.
- TEICHMÜLLER, Anna, Komponistin aus dem Künstlerkreis um Gerhart Hauptmann. † 6. September in Mittel-Schreiberhau. Aut 144.
- TERKMAN, August, bekannter estnischer Orgelbauer. † 12. Januar in Tallinn (54).
- TETRAZZINI, Luisa, Koloratursopran, berühmte italienische Opernsängerin. † 28. April in Mailand (69). AMZ 164; MDO 150; RM 240 und 449.
- THEUERKAUF, Traude, Sängerin u. Schauspielerin am Landestheater Rudolstadt. † 5. Juli in Berlin (41). DBJ.
- THODE, Daniela, geb. v. Bülow, Tochter Cosima und Hans v. Bülows, Stieftochter Richard Wagners, Gattin des Kunsthistorikers Henry Thode, lange Jahre hindurch in leitenden Tätigkeiten an den Bayreuther Festspielen beteiligt. † in der Nacht vom 27. zum 28. Juli in Bayreuth (79). AMZ 256; Aut 118; Si 295; NZ 576; Nmb (Sept.) 8; Mu 432; RM 449; MK.
- THOMÁN, István, Klaviervirtuose, Professor an der Kgl. ungar. Musikhochschule in Budapest. † 22. September in Budapest (78).
- TIEMER, Heinrich, Kammersänger, Mitglied der Wiener Staatsoper, Gesangspädagoge. † in Berlin (50). Si (21. Aug.) 311.
- TIKKALA, Arvi, finnischer Schauspieler und Operettensänger. † 3. März als Kämpfer an der Karelischen Front (33). Mto 6.
- TISCHER, Richard, Kantor in Schwepnitz. † 6. Januar in Schwepnitz. ZK 8.
- TOISSET, Hermann, Musiker in Bremen. † 3. Mai in Bremen (67). RMK.
- TORGER, Luise, Chorsängerin i. R. † 21. April (83). DBJ.
- TRÖBES, Otto, bekannter Wagner-Schriftsteller und Vorkämpfer des Bayreuther Gedankens. † 11. März in Berlin. Mu 249; AMZ 184.
- UTTNER, Gustav, Kammermusiker, Mitglied des Staatsorchesters Bremen. † 25. Januar in Bremen (61).
- VOLBACH, Fritz, Dirigent, Komponist und Musikschriftsteller, in Mainz, Tübingen und Münster tätig. † 30. November in Wiesbaden (79). AMZ 408; DSZ 86; Nmb1 (Dezemberheft) S. 4; NZ (1941) 64; Die Kirchenmusik (1941) 59; ME (Januar 1941) 67; DSZ 332; Org (1941) 1; Mu (1941) 152.
- WAGNER-SCHÖNKIRCH, Hans, Chordirigent, Leiter des Schubertbundes und des Lehrergesangsvereins in Wien, Komponist. † 12. Februar in Wien (66). AMZ 72; MW 70; Si 76; Aut 39; NZ 177.
- WALDMANN, Paula, Witwe des Komponisten und Organisations Ludolf Waldmann. † 6. März in Berlin (80). Aut 38.
- WALTHER, Arno, Musikalienhändler, Mitarbeiter des Verlages Breitkopf & Härtel. † 15. Juli in Leipzig. Mh 220.
- WANDREY, Max, Chorsänger i. R. † 7. März (77). DBJ.
- WASCHOW, Gustav, Spielleiter und Sänger. † 25. April (65). DBJ.
- WEBER, Martel Charlotte, Konzertsängerin in Leipzig. † 20. August in Leipzig.
- WEIDT, Lucie, Kammersängerin, Mitglied der Wiener Staatsoper, bekannte Vertreterin der

- hochdramatischen Frauengestalten Wagners. † 28. Juli in Wien (64). AMZ 256; NZ 576; Bü 398; DBJ; MK.
- WEINRICH, Lucie, Musikerzieherin in Magdeburg. † in Magdeburg (49). RMK.
- WENIG, Adolf, Librettist. † 19. März in Prag (66). VPH 76.
- WENINGER, Leopold, Komponist. † 28. Februar in Naunhof-Leipzig. Aut 38; NMbl (Aprilheft) 5; ME 122.
- WERNER, Max, Kantor i. R. in Lugau. † 31. Mai in Leipzig-Dölitz (73). ZK 28.
- WERNER, Th. A., Intendant des Stadttheaters Gablonz, verdient um die Neueinrichtung des dortigen Opernbetriebes. † 30. März in Gablonz. NZ 370; AMZ 112.
- WERTH, Josef, Musikdirektor, bekannter rheinischer Männerchordirigent. † 10. Juli in Bonn (66). DSZ 229; Si 342.
- WERTHER, Franz, Kapellmeister, langjähriger Dirigent am Gärtnerplatztheater in München, Komponist von Unterhaltungsmusik und Operetten. † 15. Januar in München an den Folgen eines Unfalls (64). AMZ 32; DBJ.
- WESCHKE, Paul, Professor, Posaunenvirtuose in Berlin. † 19. März in Berlin (72). MW 124.
- WETTLEY, August Hermann, Kantor i. R. † 17. Januar in Leipzig (95).
- WILKE, Karl, Musikverleger in Berlin. † 16. März in Berlin (61). Mh 129; Aut 53.
- WINBERG, Bernhard, finnischer Violoncellist. † 30. Juli in Helsinki (42). Muusikerilenti-Musikerbladet Nr. 5.
- WINTER, Heinrich, Chorsänger i. R. † 7. März (73). DBJ.
- WOCIKOWSKI, Paul, Prokurist des Musikverlages Robert Lienau in Berlin-Lichterfelde. † 3. Januar in Berlin-Lichterfelde. Mh 24.
- WÜRTHELE, Adam, Sänger und Chorsänger am Deutschen Opernhaus in Berlin. † 24. September in Berlin (69). Bü 431; DBJ.
- WUZEL, Hans, Kammersänger in Kassel. † 29. Nov. in Kassel (75). NZ (1941) 62.
- ZELL, Karl, Musikverleger und Chorleiter. † in Lörrach. Mh 56 (10. Febr.).
- ZELLER, Rudolf, Komponist in Freiburg i. Br. (29). Aut (Märzheft) 53.
- ZIMMER, Walther, Kammersänger, Bariton, langjähriges Mitglied der Leipziger Oper. † 24. September in Murnau (54). NMbl Nr. 58, S. 7; AMZ 318; DBJ; MK.
- ZWAHR, Herbert, Seminaroberlehrer. † 11. September in Weißenfels (59). Org 30.



